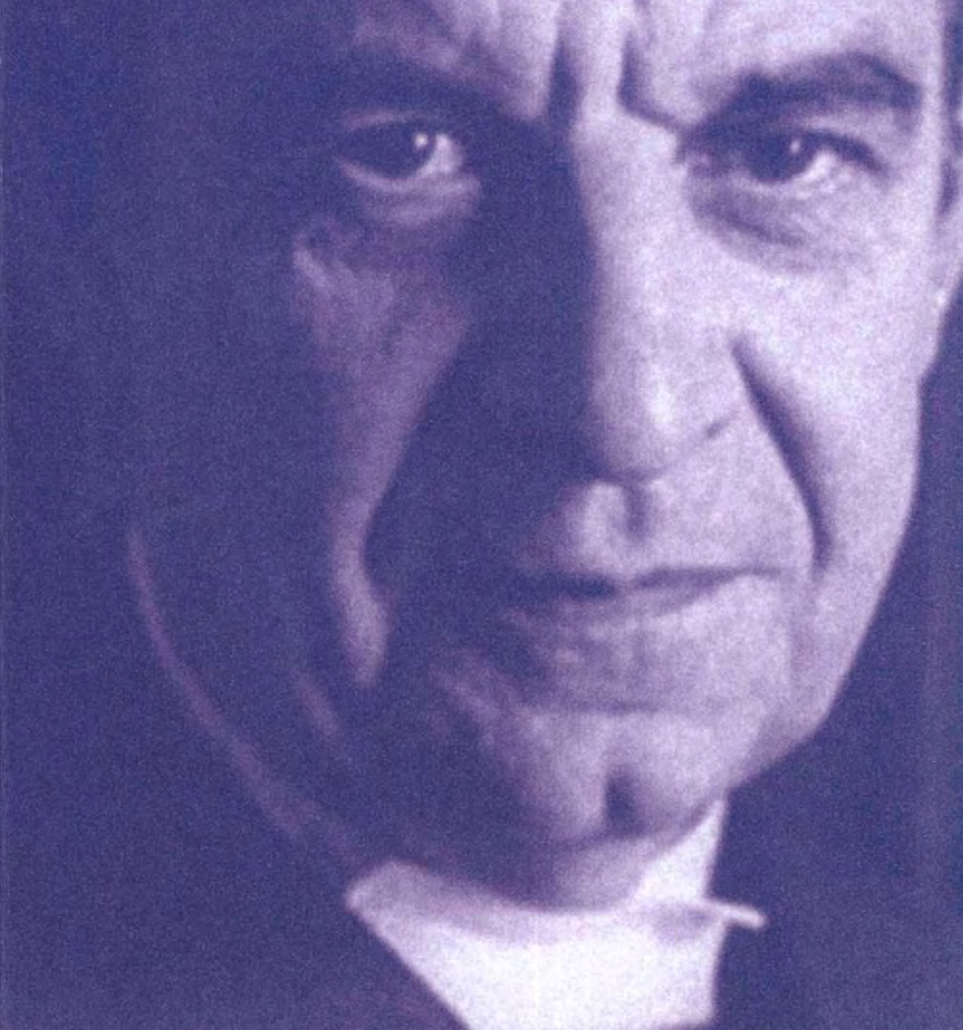
Akal Pensamiento crítico

LACAN
LOS INTERLOCUTORES MUDOS

Slavoj Žižek (ed.)



Jacques Lacan es el teórico del psicoanálisis más destacado después de Freud. Revolucionando el estudio de las relaciones sociales, su obra ha ejercido una importante influencia sobre la teoría política, la filosofía, la literatura y las artes, pero hasta ahora este pensamiento se ha estudiado sin una seria investigación de sus fundamentos. ¿Cuáles son las influencias sobre su pensamiento, tan cruciales para su adecuada comprensión?
En *Lacan: Los interlocutores mudos,* Slavoj Zizek, el teórico disidente y preeminente estudioso de Lacan, ha reunido a algunos de los más grandes pensadores de nuestro tiempo con el objetivo de reevaluar la obra de este importante autor. Centrándose en los «interlocutores mudos» de Lacan, aquellos que son la inspiración oculta de la teoría lacaniana, analizan la obra de éste en relación con los presocráticos, Diderot, Hegel, Nietzsche, Schelling, Hólderlin, Wagner, Turguenev, Kafka, Henry James y Artaud. Esta importante colección, que incluye tres ensayos de Zizek, marca una nueva era en el estudio de este inclasificable pensamiento, insuflando nueva vida en su ya clásica obra.

> «El objetivo último de este volumen es instigar una nueva ola de paranoia lacaniana: empujar a los lectores a comprometerse en la construcción de sí mismos y empezar a discernir motivos lacanianos por doquier, desde la política a la cultura basura, desde los oscuros filósofos antiguos a Franz Kafka.»
>
> Slavoj Zizek


a ka l



Este libro ha sido impreso en papel ecológico, cuya materia prima proviene de una gestión forestal sostenible.

AKAL / PENSAMIENTO CRÍTICO

21

Diseño interior y cubierta: RAG

Título original:
Lacan. The Silent Partners

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España

Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN: 978-84-460-3730-9

Depósito legal: M-3.974-2013

Impreso en Cofás, S. A.
Móstoles (Madrid)

Slavoj Zizek (ed.)

Lacan

Los interlocutores mudos

Traducción de
Alfredo Brotons Muñoz



Introducción: Lacan con *(x)*

Jacques Lacan escribió que una ruptura teórica nunca se reconoce a sí misma su verdadera dimensión... y eso vale para Lacan mismo, para su renovación de la teoría psicoanalítica. Quizá la mejor manera de calibrar esta dimensión no reconocida sea centrar la atención en los «interlocutores mudos» de Lacan. Lacan desarrolló su pensamiento en diálogo constante con los grandes nombres, tanto pasados como presentes, del pensamiento y el arte europeos: Platón, Aristóteles, santo Tomás de Aquino, Descartes, Kant, Hegel, Kierkegaard, Marx, Heidegger, o Sófocles, Shakespeare, Racine, Goethe, Claudel, Joyce, Duras... Ahora bien, ¿y si hubiera otra serie de nombres rara vez o jamás mencionados por Lacan, pero conectados con su pensamiento por un vínculo secreto y cruciales para una comprensión apropiada de su obra? ¿Y si estos otros nombres procuraran la clave para lo que Jacques-Alain Miller llamó el «otro Lacan», la dimensión del pensamiento de Lacan que desmentiría la imagen recibida de la «teoría lacaniana» y cuyas consecuencias (filosóficas *y* políticas) serían mucho más radicales de lo que normalmente se supone? Lejos de aspirar a la confección de una lista completa de estos «interlocutores mudos», este volumen da los primeros pasos en tal dirección, con el objetivo subyacente de recuperar a Lacan para la teoría marxista. Se divide en dos partes: los interlocutores mudos en la historia del pensamiento; y los interlocutores mudos entre los *artistas.*

Aunque la figura filosófica más temprana interpretada por Lacan es la pareja Sócrates / Platón, un nuevo texto de Alain Ba-

diou hace aflorar las desatendidas referencias presocráticas de Lacan. Miran Bozovic descubre las perlas lacanianas que se han perdido por estar ocultas en las teorías de la sexualidad del materialismo francés del siglo xviii, especialmente en los escritos de Denis Diderot. Eclipsada por Hegel, la filosofía de Schelling anticipa asombrosamente algunos temas lacanianos clave, como Adrián Johnston muestra en su minucioso análisis. Puede parecer extraño contar a Hegel entre los «interlocutores mudos» de Lacan: ¡en el índice de nombres de los *Écrits,* Hegel aparece más veces que el mismo Freud! Si, no obstante, hay un filósofo que merezca este título, ése es Hegel: la referencia casi exclusiva de Lacan es la *Fenomenología del espíritu* en la lectura de Alexander Kojéve (y, en menor grado, de Jean Hyppolite), hasta el punto de que, en una versión digitalizada de los *Écrits,* uno puede, casi impunemente, activar la operación «Sustituir Hegel por Kojéve». Esta referencia masiva eclipsa los vínculos ocultos -pero mucho más cruciales- entre la «lógica del significante» de Lacan y la *Lógica* de Hegel, como Timothy Huson demuestra ampliamente. En contraste con Hegel, Lacan menciona muy poco a Nietzsche, y por lo general de una manera bastante desdeñosa; aquí Silvia Ons restablece el equilibrio arrojando luz sobre la deuda de Lacan con Nietzsche. Otro autor ignorado por Lacan, pero cuyos temas son con frecuencia reminiscentes de los de Lacan, es Levinas; aquí Joan Copjec pone las cosas en su lugar articulando el vínculo entre vergüenza y ansiedad. Entre los filósofos contemporáneos, el único verdadero «interlocutor mudo» de Lacan es Alain Badiou: aunque crítico con (lo que él percibe como) la «antifilosofía» de Lacan, toda su obra está marcada por una profunda fidelidad a Lacan y un incesante diálogo con éste: es el tema de la contribución de Bruno Bosteels con que concluye la Primera Parte.

La Segunda comienza con otro texto sobre Hegel: aunque la famosa lectura que hace Lacan de la tragedia de Antígona es rigurosamente antihegeliana, Alenka Zupancic muestra cómo, en una especie de *futur antérieur,* la desatendida teoría hegeliana de la comedia no sólo rebosa de temas lacanianos, sino que también procura una base para un rechazo crítico de la «filosofía de la finitud», tan de moda hoy en día. Lo cómico es asimismo el tema de la perspicaz investigación lacaniana de los experimentos intelectuales y otras ficciones científicas a cargo de Robert Pfaller. Tras estos dos planteamientos generales de temas estéticos, el vo-

lumen pasa a ocuparse de artistas individuales. Resulta difícil imaginar un artista más «antilacaniano» que Richard Wagner; sin embargo, la lectura lacaniana de Wagner que François Regnault lleva a cabo y su participación en el legendario montaje del *Anillo* dirigido por Patrice Chéreau en Bayreuth, coincidiendo con su centenario (1976-1980), apuntan la posibilidad de un nuevo enfoque, desarrollado con todo detalle por Slavoj Ëizek. La gran tradición realista rusa del siglo xix parece aún más distante de Lacan que Wagner. Pero ¿es eso verdad? La minuciosa lectura de *Primer amor,* de Turguenev, que hace Sigi Jóttkandt reserva algunas sorpresas. Mientras que la ausencia del nombre de Turguenev en la obra de Lacan no sorprende, el silencio casi total de Lacan sobre Kafka es el gran enigma: ¿por qué Joyce (a quien Lacan dedicó todo un seminario) y no Kafka, *el* escritor del *goce* obsceno? Mladen Dolar llena esta laguna en su extraordinaria lectura político-ideológica de tres breves relatos animales de Kafka. Lacan tampoco menciona a su contemporáneo Antonin Artaud, aunque, como Lorenzo Chiesa demuestra, los textos de Artaud arrojan nueva luz sobre el tardío tema lacaniano del *jouis-sens.* El volumen concluye con un enfoque más sintético: la sustanciosa contribución de Fredric Jameson, que aporta una larga y detallada lectura de Lacan como teórico social y del arte.

El objetivo último del volumen no es, por consiguiente, como suele decirse, hacer posible que los lectores se aproximen a Lacan de un modo nuevo, sino más bien *instigar una nueva ola de paranoia lacaniana:* empujar a los lectores a ponerse a trabajar por su cuenta y comenzar a discernir temas lacanianos por doquier: desde la política hasta la cultura basura, desde oscuros filósofos antiguos a Franz Kafka.

I
EL PENSAMIENTO

1
Lacan y los presocráticos

Alain Badiou

Abordar a Lacan desde un punto de vista filosófico es siempre peligroso. Pues él es un antifilósofo y nadie está autorizado a tomar esta designación a la ligera.

Considerarlo en relación con los presocráticos es una empresa aún más arriesgada. En la obra de Lacan las referencias a estos pensadores son raras, dispersas y sobre todo mediadas por algo distinto a ellas mismas. Es más, se corre el riesgo de perder el pensamiento de uno mismo en una confrontación latente entre Lacan y Heidegger que tiene todos los atractivos de un *impasse* retórico.

Tras llegar a la adopción de esta perspectiva con respecto a los textos de Lacan, no debería perderse de vista el hecho de que se trata de una localización, el examen desinteresado de un síntoma.

El poder revelador de las referencias de Lacan a los presocráticos es secreto; yo casi diría codificado. Se invoca a estos pensadores: Empédocles, Heráclito y Parménides. La invocación misma está atrapada en cuatro problemas principales. El primero puede formularse como sigue: ¿de qué pulsión original de pensamiento es el psicoanálisis heredero? La cuestión va mucho más allá del punto en el que, con Descartes, entramos en la época moderna del sujeto, o de lo que Lacan llama el sujeto de la ciencia. Por supuesto, el psicoanálisis sólo podía aparecer en el elemento de esta modernidad. Pero en cuanto figura general de la voluntad de pensamiento *[vouloir-penser],* mantiene enigmáticamente una confrontación con lo más original en nuestro ámbito. La cuestión aquí

es el conocimiento de lo que está en juego cuando determinamos el lugar del psicoanálisis dentro de la historia estrictamente occidental del pensamiento, en la cual el psicoanálisis constituye una ruptura y que no está en absoluto constituida por la filosofía, sino más bien puntuada por ésta.

El segundo problema tiene que ver con la relación -decisiva para Lacan- entre el psicoanálisis y Platón. Guiada por la rivalidad y la contestación, esta relación es inestable. Las referencias de Lacan a los presocráticos clarifican el principio subyacente a esta inestabilidad.

El tercer problema es, por supuesto, el de la provisión de una delimitación exacta de la relación de Lacan con Heidegger. Es a Heidegger a quien debemos la reactivación de los presocráticos como el origen olvidado de nuestro destino. De lo que aquí se trata no es de «comparar» a Lacan con Heidegger -1o cual carecería de sentido-: por sí solo, el tema de los orígenes ya nos compele a investigar con cierta profundidad qué fue lo que llevó a uno a citar y traducir al otro.

Finalmente, el cuarto problema atañe a la dimensión polémica del psicoanálisis. ¿Con respecto a qué visión primordial del pensamiento toma postura el psicoanálisis? ¿Puede inscribirse el psicoanálisis en un insistente conflicto muy anterior a él? No hay duda de que Lacan aquí se sirve de la oposición canónica entre Parménides y Heráclito. Lacan opta, bastante explícitamente, por el segundo.

La obra de Freud constituyó una nueva fundación, una ruptura. Pero fue igualmente el producto de una orientación en el pensamiento que se apoya en divisiones y territorios existentes con anterioridad a él.

Las referencias de Lacan a los presocráticos constituyen, por consiguiente, un testimonio -y en eso radica su dificultad- no tanto de lo que es verdaderamente revolucionario en el psicoanálisis, como de lo que lo inscribe en las continuidades dialécticas de lo que podríamos llamar el ámbito continental.

1

Los descubrimientos psicoanalíticos de Lacan en los que pueden resonar los presocráticos cabe agruparlos en torno a dos te-

mas: la primacía del discurso y la función del amor en el proceso de verdad.

En varias ocasiones, Lacan elogia la inocente audacia de los presocráticos, que identificaban los poderes del discurso con la aprehensión del ser *[la prise sur l'être].* Así, en el seminario sobre la transferencia, escribe: «Más allá de Platón, en el trasfondo, tenemos este intento, grandioso en su inocencia -esta esperanza que se encuentra en los primeros filósofos, llamados fisicistas-, de llegar a una aprehensión última de lo real bajo la garantía del discurso, que es, a fin de cuentas, su instrumento para evaluar la experiencia»[1].

¿Cómo hemos de caracterizar este peculiar equilibrio de lo «grandioso» y lo «inocente»? El aspecto grandioso radica en la convicción de que la cuestión de lo real es conmensurable con la del lenguaje; la inocencia está en no haber llevado esta convicción tan lejos como su verdadero principio, que es la matematización. Se recordará que Lacan sostiene que la matematización es la clave de cualquier relación concebible con lo real. Su opinión sobre este punto no varió nunca. En el seminario *Encore,* dice, sin el más mínimo indicio de cautela: «Sólo la matematización alcanza un real»[2]. Sin matematización, sin la aprehensión de la letra *[la prise de la lettre],* lo real queda cautivo de una realidad mundana guiada por un fantasma.

¿Quiere esto decir que los físicos presocráticos siguen dentro de los límites de la narración mítica a la que debemos el fantasma del mundo? No, pues perfilan una ruptura genuina con el conocimiento tradicional, por más que inocente con respecto al *mathema.*

El último punto es esencial. Lacan no concibe a los presocráticos como los fundadores de una tradición o como una tradición perdida en sí mismos. Una tradición es lo que «tra-dice» *[fait la tra-diction]* la realidad del fantasma del mundo. Al poner su confianza en la pura supremacía del discurso, los presocráti-

[1] J. Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre Mil Le transfert, 1960-1961,* ed. de J.-Alain Miller, Seuil, Paris, 2001, pp. 98-99 [ed. cast.: *El seminario 8: La transferencia,* Buenos Aires, Paidös, 2006, p. 6].

[2] J. Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan Book XX: On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge, 1972-1973,* Nueva York, 1999, p. 131 [ed. cast.: *El seminario 20: Aûn,* Buenos Aires, Paidös, 2007, p. 1581.

eos tuvieron la grandiosa audacia de romper con todas las formas tradicionales de conocimiento.

Por eso es por lo que sus escritos prefiguran la matematización, aunque ésta no esté presente en su forma literal. La premonición aparece en su inversión paradójica, el empleo de la forma poética. Lejos de oponer, como hizo Heidegger, el poema presocrático al *mathema* de Platón, Lacan tiene la poderosa idea de que la poesía era la cosa más próxima a la matematización al alcance de los presocráticos. La forma poética es la inocencia de lo grandioso. Para Lacan, incluso va más allá del contenido explícito de las afirmaciones, pues anticipa la regularidad del *mathema.* En *Encoré* escribe:

> Afortunadamente, Parménides en realidad escribió poemas. ¿No emplea -en esto priva el testimonio del lingüista- recursos lingüísticos que se parecen mucho a la articulación matemática, alternancia después de sucesión, encuadramiento después de alternancia? Es precisamente por ser poeta por lo que Parménides dice lo que tiene que decirnos de la manera menos estúpida. De lo contrario, la idea de que el ser es y el no-ser no es no sé lo que les dice a ustedes, pero personalmente la encuentro estúpida[3].

Este texto detecta, de hecho, una inocencia en su rastro de estupidez. Hay algo de irreal en la proposición de Parménides sobre el ser, en el sentido de un apego todavía impensado a la realidad fantasmática. Pero la forma poética contiene una grandiosa anticipación del *mathema.* Alternancia, sucesión, encuadramiento: las figuras de la retórica poética están marcadas, como por un relámpago inconsciente, con los rasgos de una matematización por venir; a través de la poesía, Parménides atestigua el hecho de que la aprehensión de lo real por el pensamiento solamente puede establecerla el poder regulado de la letra. Es por esta razón que los presocráticos merecen ser elogiados: querían liberar al pensamiento de cualquier figura que implique la simple transmisión de conocimiento. Dejaron el pensamiento al aleatorio cuidado de la letra, una letra que sigue siendo poética por la falta temporal de matemáticas.

[3] *Ibid.,* cit., p. 22 [ed. cast. cit.: pp. 31-32],

La segunda innovación fundacional de los presocráticos fue plantear el poder del amor como una relación del ser en la que radica la función de la verdad. El seminario sobre la transferencia es, por supuesto, nuestra referencia guía aquí. Tómese el siguiente pasaje: «Fedro nos dice que el Amor, el primero de los dioses imaginados por la Diosa de Parménides y que en su libro sobre Parménides Jean Beaufret identifica más precisamente, creo, con la verdad que con cualquier otra función, la verdad en su estructura radical...»[4]. De hecho, Lacan reconoce a los presocráticos la vinculación del amor con la cuestión de la verdad de dos modos.

Ante todo, fueron capaces de ver que el amor, como el mismo Lacan dice, es lo que pone al ser cara a cara consigo mismo; esto se expresa en la descripción del amor que hace Empédocles como el «poder de la cohesión y la armonía». En segundo lugar, y sobre todo, los presocráticos señalaron que es en el amor donde se da rienda suelta al Dos, el enigma de la diferencia entre los sexos. El amor es la apariencia de una no-relación, la no-relación sexual, llevada al extremo en el que cualquier relación suprema pincha o se deshace. Esta punción, esta deconstrucción del Uno, es lo que alinea al amor con la cuestión de la verdad. El hecho de que aquí nos estamos ocupando de lo que da nacimiento a una no-relación en lugar de a una relación nos permite también decir que el conocimiento es aquella parte de la verdad que se experimenta en la figura del odio. El odio es, junto con el amor y la ignorancia, la pasión misma de la verdad, hasta el punto de que procede como una no-relación imaginada como relación.

Lacan adscribe emblemáticamente a Empédocles este poder de la verdad como la torsión que relaciona al amor con el odio. Empédocles vio que la cuestión de nuestro ser, y de lo que puede afirmarse de su verdad, presupone el reconocimiento de una no-relación, una discordia original. Si uno deja de malinterpretarla según cierto esquema de los antagonismos dialécticos, la tensión amor / odio es uno de los posibles nombres de esta discordia.

Freud, como Lacan pone de relieve, había reconocido en Empédocles algo próximo a la antinomia de las pulsiones. En el *Informe de Roma,* Lacan menciona «la referencia expresa de la

[4] J. Lacan: *Le Séminaire, Livre VIII,* cit., pp. 66-67 [ed. cast. cit.: p. 64],

nueva concepción [de Freud] al conflicto de los dos principios a los que Empédocles de Agrigento, en el siglo v a.C., sometía la alternancia de la vida universal»[5]. Si concedemos que lo que aquí está en juego es el acceso al ser en la figura de una verdad, podemos decir que lo que Empédocles identifica en el emparejamiento del amor y el odio, *philía* y *neíkos,* es algo afín al exceso de la pasión del acceso.

Lacan, sospecha uno, recalibra esta referencia de un modo que hace cada vez más hincapié en la discordia, en la no-relación como la clave de la verdad. A tal fin, empareja fugazmente a Empédocles y Heráclito. Empédocles aisla los dos términos a través de los cuales se inscribe la necesidad de una no-relación; Empédocles nombra las dos pasiones del acceso, tal como las utiliza una verdad. Heráclito sostiene la primacía de la discordia; él es el pensador de la prioridad cronológica de la no-relación sobre la relación. Tómense, por ejemplo, las siguientes líneas sobre la pulsión de muerte en *La agresividad en el psicoanálisis:* «Una dehiscencia vital que es constitutiva del hombre y que hace impensable la idea de un medio que le esté preformado, una libido "negativa" que hace resplandecer de nuevo la noción heraclitea-na de la Discordia, que el efesio consideraba anterior a la armonía»[6]. En la obra de Lacan, la libido negativa es constantemente conectada con Heráclito. En resumen: Empédocles estableció las conexiones entre el amor, el odio, la verdad y el conocimiento, y Heráclito, el pensador original de la discordia, de la no-relación, las radicalizó.

Otra prueba de la anticipación presocrática de la pulsión de muerte se halla en las consecuencias que pueden extraerse de sus escritos acerca de la divinidad. Puesto que el Dios de Empédocles no conoce nada del odio, ni por tanto del punto nodal del exceso por la pasión del acceso, uno esperaría, por consiguiente, que el acceso de tal Dios a la verdad fuera correspondientemente restringido. Esto es precisamente lo que Lacan, adu-

[5] J. Lacan, «The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis», en *Écrits: A Selection,* Londres, 2001, p. 112 [ed. cast.: «Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis», en J. Lacan, *Escritos,* vol. I., México, Siglo XXI, 1977, p. 134],

[6] J. Lacan, -Aggressivity in Psychoanalysis», en *Écrits,* cit., p. 24 [ed. cast.: «La agresividad en psicoanálisis», en J. Lacan, *Escritos,* vol. II, México, Siglo XXI, 1978, p. 791.

ciendo el comentario de Aristóteles como apoyo, atribuye a Empédocles en *Encore:*

> Hubo alguien llamado Empédocles -como por azar, Freud lo utiliza de vez en cuando de tirabuzón- de cuya obra no conocemos más que tres versos, pero Aristóteles extrae muy bien las consecuencias de ellos cuando enuncia que, a fin de cuentas, Dios era el más ignorante de todos los seres, según Empédocles, porque no conocía nada del odio... Si Dios no conoce el odio, según Empédocles, está claro que sabe menos de él que los mortales[7].

Para las asombrosas consecuencias que pueden extraerse de estas consideraciones sobre la ignorancia de Dios, refiero al lector al maravilloso libro de François Regnault *Dieu est inconscient.*

Lo que aquí importa, sin embargo, es que nos percatemos de que, tras señalar la anticipación poética del libre funcionamiento del *mathema,* Lacan reconoce a los presocráticos una intuición que tiene implicaciones de largo alcance sobre los recursos de la verdad inherentes a la discordia sexual.

2

Pasemos al problema de la estabilización de la relación entre el psicoanálisis y el platonismo.

En la estrategia de Heidegger, los presocráticos fueron en gran medida utilizados para deconstruir a Platón y, como efecto colateral, preparar el surgimiento del sistema de la metafísica. ¿Lleva a cabo Lacan una operación similar? La respuesta es compleja.

Lacan nunca persigue objetivos puramente filosóficos. Su intención, pues, no es diseccionar a Platón. Más bien, Lacan mantiene una ambigua rivalidad con Platón. Pues Platón y el psicoanálisis tienen al menos dos empeños conceptuales en común: pensar el amor como transferencia y explorar la sinuosa trayec-

[7] J. Lacan, *SeminarXX,* cit., p. 89 [ed. cast. cit.: pp. 107-108],

[8] F. Regnault, *Dieu est inconscient,* Paris, Navarin, 1986 [ed. cast.: *Dios es inconsciente,* Buenos Aires, Manantial, 1986].

toria del Uno. En relación con estos dos puntos, a Lacan le importa mucho establecer que lo que él llamaba la «manera freudiana» es diferente de la platónica.

Al final, sin embargo, el caso sigue siendo que Lacan llama en su ayuda a los presocráticos cuando trata de marcar la frontera entre el psicoanálisis y el platonismo. Y resulta también claro que la apuesta central de este intento de demarcación tiene, una vez más, que ver con el tema de la no-relación, de la discordia, de la alteridad sin concepto y, en consecuencia, con la desvinculación del conocimiento y la verdad.

Lacan atribuye a Platón un deseo de ser completado por el conocimiento y, por consiguiente, una identificación (ella misma por entero un producto del dominio) del conocimiento con la verdad. La idea, en sentido platónico, sería un punto equívoco que es simultáneamente una norma del conocimiento y una *raison d'être.* Para Lacan, tal punto sólo puede ser imaginario. Es como un corcho que tapona el hiato entre el conocimiento y la verdad. Trae una paz falaz a la discordia original. Lacan sostiene que el prestigio de Platón decrece a la luz de las proposiciones de Empédocles y Heráclito acerca de la primacía de la discordia sobre la armonía.

Es, por consiguiente, cierto que, para Lacan lo mismo que para Heidegger, algo se ha perdido u olvidado entre los presocráticos y Platón. No se trata, sin embargo, del significado del ser. Es más bien el significado de la no-relación, de la primera separación o brecha. Es más, lo que se ha perdido es el reconocimiento por parte del pensamiento de la diferencia entre los sexos en cuanto tales.

Podría asimismo decirse que entre los presocráticos y Platón se produce un cambio en la manera de pensar la diferencia. Esto es fundamental para Lacan, pues el significante está constituido por la diferencia. Empédocles y Heráclito postulan que, en la cosa misma, la identidad está saturada por la diferencia. En cuanto una cosa se expone al pensamiento, sólo puede ser identificada por la diferencia. De Platón podría decirse que perdió de vista esta línea de argumentación, pues eliminó la posibilidad de identificar la diferencia dentro de la identidad de la idea. Podríamos decir que los presocráticos diferencian la identidad, mientras que Platón identifica la diferencia. Ésta es tal vez la razón de la preferencia de Lacan por Heráclito.

Recordando, en su primer seminario de todos, que la relación entre el concepto y la cosa se basa en el emparejamiento de la identidad y la diferencia, Lacan añade: «Heráclito nos dice que si introducimos la movilidad absoluta en la existencia de las cosas de modo que el flujo del mundo nunca llega a pasar dos veces por la misma situación, es precisamente porque la identidad en la diferencia ya está saturada en la cosa»[9]. Aquí vemos cómo Lacan contrasta la identificación eterna de las diferencias según el punto fijo de la Idea -como en Platón- con el proceso diferencial absoluto constitutivo de la cosa misma. La concepción lacaniana de la relación entre la identidad y la diferencia -y, por consiguiente, en la cosa, entre lo uno y lo múltiple- encuentra apoyo, *contra* Platón, en el movilismo universal de Heráclito. Esto es lo que Lacan observa respecto al Dios del presidente Schreber en el texto «De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis». Para Schreber, el Creador es «Único en su Multiplicidad, Múltiple en su Unidad (tales son los atributos, reminiscentes de Heráclito, con los que Schreber lo define)»[10].

De hecho, lo que Heráclito nos permite pensar -y lo que Platón, por el contrario, prohibe- es la pulsión de muerte. El esfuerzo platónico por identificar la diferencia mediante la Idea no deja margen para ello; la discordia heracliteana, por otro lado, anticipa cada uno de sus efectos. En el *Seminario VII,* cuando se ocupa del suicidio de Antígona en su tumba y de nuestra ignorancia sobre lo que ocurre dentro de ésta, Lacan declara: «Ninguna referencia mejor que los aforismos de Heráclito». Entre estos aforismos, el más útil es aquel que afirma la correlación entre el falo y la muerte de la siguiente llamativa forma: «Hades y Dioniso son uno y lo mismo». La autoridad de la diferencia permite a Heráclito percibir, en la identidad del dios de la muerte y el dios del éxtasis vital, la doble investidura del falo. O, como Lacan señala a propósito de los cortejos báquicos: «Y [Heráclito] nos lleva al punto en el que dice que si no hubiera una referencia al Hades o una ceremonia de éxtasis, no sería más

[9] J. Lacan, *The Seminar offacques Lacan, Book I: Freud's Papers on Tecnique, 1953-1954,* ed. de J.-A. Miller, Cambridge, 1988, p. 243 [ed. cast.: *El seminario 1: Los escritos técnicos de Freud, 1953-1954,* Buenos Aires, Paidós, 1996].

[10] J. Lacan, «De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis», en *Écrits,* cit., p. 225 [ed. cast.: *Escritos,* vol. II, *loe. cit.,* p. 246],

que una odiosa ceremonia fálica»[11]. Según Lacan, la subordinación platónica de la diferencia a la identidad es incapaz de llegar a tal punto.

Los presocráticos, pues, suministran amplio material a partir del cual reconstruir, desde sus orígenes, una desorientación de largo alcance en Platón. En este sentido, forman parte de la polémica genealogía del psicoanálisis.

3

Pasando a Heidegger, debemos, por supuesto, recordar que Lacan tradujo su *Logos,* que en particular se ocupa de Heráclito. Yo creo que entre Lacan y Heidegger pueden establecerse tres conexiones principales. Implican la represión, el Uno y el ser-para-la-muerte *[l'étre-pour-la-mort],* Las tres están mediadas por los presocráticos.

En primer lugar, Lacan cree poder llegar al punto de decir que hay al menos una semejanza entre el tema freudiano de la represión y la articulación heideggeriana de la verdad y el olvido. Para Lacan es significativo que, como Heidegger subraya, el nombre del río del olvido, Leteo, pueda oírse en la palabra que designa la verdad, *aletheia.* La vinculación se hace explícita en el primer seminario, donde, en su análisis de la represión en el sentido freudiano, llegamos a la siguiente observación: «Hay en toda entrada del ser en su morada de palabras un margen de olvido, un *leteo* complementario de toda *aletheia»*[12]. Tal represión, pues, puede con toda razón llamarse «original». Su carácter original concuerda con la correlación en los orígenes que Heidegger establece entre la verdad y la ocultación, una correlación constantemente reforzada por la exégesis etimológica de los presocráticos.

En segundo lugar, Lacan toma del comentario de Heidegger sobre Heráclito la noción de una conexión íntima entre el tema del Uno y el del *Logos.* Ésta, para Lacan, es una tesis esencial. Luego se formulará de una manera estructural: el aforismo «hay

[11] J. Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan Book VIL The Ethics ofPsichoanalysis, 1959-1960,* Nueva York, 1992, p. 299 [ed. cast.: *El seminario 7: La ética del psicoanálisis,* Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 356].

[12] J. Lacan, *Seminar I,* cit., p. 192 [ed. cast. cit.: p. 284],

algo del Uno» *[il y a d'l'Un]* es constitutivo del orden simbólico. Pero a partir del Seminario III, a propósito del caso Schreber, Lacan confirma la lectura heideggeriana de Heráclito. Comentando el hecho de que Schreber nunca tiene sino un interlocutor, añade:

> Esta *Einheit* [unidad] es muy divertida de considerar, si pensamos en ese texto de Heidegger sobre el *«Logos»* que he traducido, el cual va a publicarse en el primer número de nuestra nueva revista, *La Psychanalyse,* y que identifica el *logos* con el *En* de Heráclito. Y, de hecho, veremos que el delirio de Schreber es, a su manera, un modo de relación entre el sujeto y el lenguaje en su conjunto[13].

Es en la parte más íntima de la práctica clínica -la que se ocupa de las psicosis- donde ahora reaparece el poder clarificador de los aforismos de Heráclito, apoyado por Heidegger.

Por último, Lacan cree que puede también conectar el concepto freudiano de la pulsión de muerte con el análisis existencial de Heidegger, que define al *Dasein* como ser-para-la-muerte. La figura emblemática de Empédocles sirve, en el *Informe de Roma,* como el vector de esta conexión: «Empédocles, al lanzarse al Monte Etna, deja para siempre presente en la memoria de los hombres ese acto simbólico de su ser-para-la-muerte»[14].

Se observará que en las tres ocurrencias de Heidegger -verdad y olvido, Uno y *Logos,* ser-para-la-muerte- los presocráticos son una referencia obligada. Es más, son necesarios por cuanto uno no puede decidir si los presocráticos son un punto de sutura, o de proyección, entre Lacan y Heidegger; o si, por el contrario, es Heidegger quien permite a Lacan acceder a un tratamiento más fundamental de la genealogía presocrática del psicoanálisis. Personalmente, suscribo la segunda hipótesis.

[13] J. Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan Book III: The Psychoses, 1955-1956,* Nueva York, 1993, p. 124; traducción modificada [ed. cast.: *El seminario 3: Las psicosis,* Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 1791.

[14] J. Lacan, «Function and Field», cit., p. 114 [ed. cast. cit.: p. 1361.

1

Pues Lacan trata de inscribir el psicoanálisis en un destino del pensamiento determinado por oposiciones y divisiones originalmente informadas por los presocráticos. En esta visión hay dos oposiciones cruciales: una, como hemos visto, que contrasta el sentido presocrático de la discordia con el dominio de la identidad en el esquema platónico. Pero hay también una oposición, quizá aún más profunda, entre las filas de los presocráticos, que pone a Heráclito contra Parménides. El texto más claro está en el Seminario XX:

> El hecho de que el pensamiento se mueva en la dirección de la ciencia sólo por ser atribuida al pensar -en otras palabras, el hecho de que se suponga que el ser piensa- es lo que funda la tradición filosófica que parte de Parménides. Parménides estaba equivocado y Heráclito tenía razón. Esto lo confirma el hecho de que, en el fragmento 93, Heráclito enuncia *oute legei oute kruptei alia semainei,* «él ni confiesa ni oculta, él significa» -que devuelve a su lugar el discurso del lado ganador-, *o anax ou to manteion este to en Delphoi,* «el príncipe» -en otras palabras, el ganador- «que profetiza en Delfos»[15].

Es interesante señalar que Lacan atribuye la fundación de la tradición filosófica no a Platón, sino a Parménides.

Dije al comienzo que la grandiosa inocencia de los presocráticos tuvo que romper con las formas tradicionales de conocimiento. Pero Parménides mismo es también el fundador de una tradición. Necesitamos, pues, ubicar dos rupturas. Por un lado, la ruptura presocrática con la enunciación mítica, con la tradición del mito que «tra-dice» la realidad imaginaria del mundo. Pero por otro, al menos uno de los presocráticos funda una tradición con la que Lacan a su vez rompe: la tradición filosófica. Pues Lacan es un antifilósofo. La antifilosofía, sin embargo, ya la manifiesta, en cierto sentido, Heráclito. La idea filosófica es que el ser piensa, a falta de lo Real *[l'étrepense, au manque le réel].* Contra esta idea, Heráclito propone inmediatamente la dimensión diagonal de

[15] J. Lacan, *Seminar XX,* cit., p. 114 [ed. cast.: pp. 138-1391.

la significación, que no es ni revelación ni disimulo, sino un acto. Del mismo modo, el corazón del procedimiento psicoanalítico radica en el acto mismo. Heráclito, por consiguiente, pone en su lugar la pretensión del amo, del oráculo en Delfos, pero también la pretensión del filósofo de ser el único que oye la voz del ser que supuestamente piensa.

Por último, Lacan tiene una relación dual, incluso dúplice, con los presocráticos, lo mismo que con toda la historia de la filosofía. Ésta la encarna la relación entre dos nombres propios: Heráclito y Parménides. Parménides cubre la institución tradicional de la filosofía, mientras que Heráclito se refiere a los componentes de la genealogía del psicoanálisis, Lacan adoptará el mismo procedimiento para estabilizar su relación con Platón, distribuyéndola entre dos nombres propios: Sócrates, el discurso del analista, y Platón, el discurso del amo.

Pero esta escisión dúplice es una operación llevada a cabo dentro del significante. «Parménides está equivocado, Heráclito tiene razón», dice Lacan. ¿No deberíamos entender por esto que, en cuanto pensada desde el punto de vista del psicoanálisis, la filosofía aparece como una forma de razón anquilosada dentro del elemento de esta equivocación? ¿O como una equivocación que, dentro del laberinto de su ilusión, establece, sin embargo, un contacto suficiente con lo real como para luego no reconocer la razón que se halla detrás?

Los presocráticos, para nosotros apenas todavía algo más que una colección de nombres propios a los que se adscriben frases dispersas, a Lacan le sirven de depósito formal. Estos nombres -Empédocles, Heráclito, Parménides- tienen apenas peso literal, apenas aura de significación, para permitirle separar, juntar y, finalmente, formalizar la dialéctica interna de la antifilosofía.

2

El cuerpo omnisciente

Miran Bozovic

Mientras que la mayoría de las obras más importantes de Denis Diderot -por ejemplo, *Le Rêve de D'Alembert,* y las dos novelas filosóficas, *Le Neveu de Rameau* y *Jacques le fataliste,* es decir, las obras por las que principalmente es famoso hoy en día- no se publicaron sino postumamente, una de las obras que adquirieron una cierta fama internacional e incluso notoriedad en vida del autor, pero hoy raramente leída, es su primera novela, *Les bijoux indiscrets* (1748).

En esta novela, la filosofía la expone el cuerpo mismo. En esta fantasía filosófica, el cuerpo mismo se pone a hablar. El cuerpo tiene un órgano del habla: habla a través del órgano tradicionalmente considerado el menos sumiso al alma o la mente; esto es, a través del órgano que también sirve como órgano reproductor, llamado eufemísticamente por Diderot *le bijou,* el dije. Éstas son quizá las únicas palabras en la historia de la filosofía no dichas por el alma o la mente, sino por el cuerpo (sólo por esta razón, este documento excepcional merecería un lugar en la historia de la filosofía). La expuesta por el cuerpo que reflexiona sobre sí mismo o su alma es una filosofía del materialismo, es decir, la propia filosofía de Diderot. Esta obra señala la transición del autor del deísmo de las tempranas *Pensées philosophiques* (1746) al materialismo con todas sus letras de *Lettre sur les aveugles* (1749) y sus obras posteriores. Fue, pues, al considerar cómo defender la causa de la filosofía del materialismo como Diderot dio con la idea del cuerpo parlante. Firmemente convencido de que el cuer-

po sabe de sí mismo y de su alma más de lo que el alma sabe de sí misma y de su cuerpo, Diderot presenta la filosofía del materialismo como el discurso del cuerpo sobre sí mismo. En contraste con el esplritualismo, donde el alma es distinta del cuerpo al que anima, en el materialismo, donde el alma no es otra cosa que «la organización y la vida» del cuerpo mismo, nos encontramos con un cuerpo que es su propia alma. Una vez se le ha dado al alma el poder del habla, la filosofía que desarrollará será, con toda seguridad, materialista, del mismo modo que la filosofía a la que se adhieren los personajes ficticios -en otras palabras, literarios o cinematográficos- que reflexionan sobre su propio estatus ontológico en el universo de una novela o de una película es la mayor parte de las veces una versión del inmaterialismo de Berkeley[1].

El argumento de la novela es extraordinario, pero bastante simple. En el imperio africano del Congo, ocurre un fenómeno sumamente inusual: de repente, las mujeres comienzan a contar sus actividades más íntimas a través de las partes más íntimas de sus cuerpos en los lugares más públicos: en la ópera, en el teatro, en el baile, etcétera. En las mujeres, los órganos del habla se han duplicado; es decir, el poder del habla se ha transferido a sus órganos sexuales. La explicación de este raro fenómeno es simple: el sultán Mangogul, atormentado por la cuestión de la fidelidad femenina, ha entrado en posesión de un anillo mágico por medio del cual es capaz de hacer hablar a los «principales instrumentos»[2] de las actividades que le interesan; es decir, los «dijes». A fin de averiguar si la virtud de las mujeres de su imperio no es, tal vez, más que una ilusión, realiza una serie de «entrevistas» en las que todas

[1] Así, por ejemplo, los dos personajes centrales de la novela de Gaarder *El mundo de Sofía,* o el personaje principal de la película de Woody Alien *La rosa púrpura de El Cairo,* esto es, el actor en la película-dentro-de-una-película que sale de la pantalla al «mundo real», son conscientes de que sólo existen como una ficción en la imaginación del escritor. Cuando se dan cuenta de que están viviendo sus vidas en la realidad ficticia de un libro o una película, es al escritor que los creó y escribió sus vidas al que estos personajes típicamente reconocen como Dios (el personaje que abandona la pantalla cinematográfica es capaz de asumir el papel de Dios en el mundo real solamente sobre la base del papel creativo, demiúrgico, del escritor con respecto al universo ficticio de la película).

[2] D. Diderot, *TheLndiscretJewels,* trad. ingl. Sophie Hawkes, Marsilio, Nueva York, 1993, p- 49 [ed. cast.: *Los dijes indiscretos,* Valencia, Sempere, 1909, pp. 58-591.

las mujeres afirman la fidelidad a sus parejas. Sin embargo, en base al testimonio obtenido durante los «contraexámenes» -es decir, preguntando alternativamente a los dijes de las mujeres mediante el anillo mágico-, resulta que ninguna de ellas ha dicho la verdad: todas demuestran ser sexualmente promiscuas. La virtud de las mujeres del Congo, en resumen, no es más que una ilusión. Y esto es más o menos de lo que va el relato.

Es, tal vez, debido a su premisa de los «dijes» u órganos sexuales «parlantes» por lo que la novela se ha considerado pornográfica; sin embargo, nada más lejos de la verdad. Como Aran Vartanian ha señalado, todo lo que los dijes hacen es hablar[3]; más aún, ni siquiera los *vemos* hablar... sólo los oímos. La civilizada «charla de los dijes»[4] no puede siquiera compararse con lo que los dijes hacen, por ejemplo, en *Thérèse philosophe,* una novela erótica no menos filosóficamente inspirada del mismo año. En sus obras teóricas y filosóficas posteriores, Diderot es incomparablemente más «indiscreto»: en *Le Rêve de D'Alembert,* por ejemplo, vemos realmente al personaje epónimo experimentar el climax sexual mientras duerme.

En la galería de personajes literarios encontrados en las obras de Diderot, «los dijes parlantes» no destacan tanto como pudiera parecer: los personajes centrales de algunas de sus obras filosóficas y teóricas clave son ciegos o sordomudos, gemelos siameses, monstruos de dos cabezas, diversas curiosidades médicas, etcétera[5]. Análogamente, el hecho de que sean los genitales femeninos los que exponen la propia filosofía de Diderot en la novela, y de que sea, por consiguiente, Diderot mismo quien, como materialista radical, hable a través de ellos, tampoco debería producir sorpresa alguna. Considérese de nuevo el ejemplo de *Le Rêve de D'Alembert,* donde el propio sistema de Diderot es expuesto no por alguien que escoja cautelosamente sus palabras, sopese los argumentos con cuidado y refute sesudamente las objeciones, como corresponde a un tratado filosófico formal, sino por el de-

[3] A. Vartanian, -Introduction», *Les bijoux indiscrets,* en D. Diderot, *Oeuvres completes,* ed. de H. Dieckmann, J. Proust y J. Varloot, París, Hermann, 1975, vol. 3, p. 12.

[4] D. Diderot, *op. cit.,* p. 33 led. cast, cit.: p. 40],

[5] Para un catálogo detallado de estos personajes, véase E. B. Hill, «The Role of "le monster" in Diderot's thought», *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 91* (1972), pp. 149-261.

lirante D'Alembert, que balbucea sin pensar durante su sueño (experimentando un orgasmo en el proceso), y a su manera se pone a desarrollar los temas centrales del materialismo de Diderot (su amante, que ha estado tomando notas de las palabras del durmiente D'Alembert, y el médico al que ella llama a la cabecera de la cama, temerosa de que él se haya vuelto loco, agregan un comentario mínimo).

En un capítulo importante, la novela presenta una curiosa teoría sobre el alma y su migración, desarrollada por la concubina del sultán, Mirzoza. No es una teoría del alma inmortal que migra de un cuerpo a otro -una versión de esta teoría puede encontrarse, por ejemplo, en la novela escrita por Crébillon en 1742, *Le Sopha,* en la que el alma del personaje principal, en una de sus vidas anteriores, fue condenada a migrar de un sofá a otro (toda la novela consiste en la narración por parte del personaje de las aventuras amorosas que subrepticiamente ha presenciado desde su morada)-, sino una teoría del alma que migra al interior de uno y el mismo cuerpo, y se extingue junto con éste. De manera que en la ficción erótica de ese periodo se reflejan desarrollos filosóficos: la querella entre los espiritualistas y los materialistas a propósito del alma humana; mientras que el universo de la novela de Crébillon sigue gobernado por el sistema espiritualista del alma humana -el alma que sobrevive a la destrucción de su cuerpo y migra de un cuerpo a otro es claramente una sustancia espiritual, distinta del cuerpo que anima-, el universo de *Les Bijowc indiscrets* ya está inconfundiblemente gobernado por el sistema materialista: en la «metafísica experimental»[6] de Mirzoza, el alma no es sino una función del órgano o de la parte corporal que actualmente habita.

Contrariamente a los filósofos de corte, que afirman que «el alma está en la cabeza», Mirzoza cree que «la mayoría de los hombres mueren sin haber jamás morado ahí, pues su primer lugar de residencia se halla en los pies»[7]. El alma no ha llegado a su «primera morada» desde fuera: «Es en los pies donde comienza a existir»[8]. Dejando los pies, luego avanza por el cuerpo; «deja un lugar, vuelve a él sólo para volverlo a dejar»[9]. Cada cambio de

[6] D. Diderot, *op. cit.,* p. 122 [ed. cast, cit.: p. 1091-

[7] *Ibid.,* p. 121 [ed. cast, cit.: p. 108],

[8] *Ibid.,* p. 122 [ed. cast, cit.: p. 1091.

[9] *Ibid.,* p. 125 [ed. cast, cit.: p. 112],

sede del alma en el cuerpo produce un cambio en la economía del mecanismo corporal, de modo que, en palabras de Mirzoza, «los demás miembros siempre están subordinados a aquel en el que el alma reside»[10]. Según esto, cada cual se caracteriza por la función principal de la parte u órgano corporal en el que su alma reside: una mujer cuya alma resida en la lengua es «una charlatana agotadora»; una mujer cuya alma resida en los ojos es «una coqueta»; una mujer cuya alma está «ahora en la cabeza, ahora en su corazón, pero nunca en otra parte» es una «mujer virtuosa»; una mujer cuya alma reside en el corazón o, según otra de las definiciones de Mirzoza, «normalmente en el corazón, pero a veces también en el dije», es una «mujer afectuosa», es decir, una «amante fiel y constante»; y una mujer cuya alma reside «en el dije y nunca sale de allí», es una «mujer voluptuosa»[11]. Es sobre el trasfondo de la teoría de las «almas vagabundas» de Mirzoza[12] como la novela, que muy probablemente los lectores han comenzado a leer como un intrigante y sabroso relato de costumbres sexuales en un exótico imperio africano, se convierte en un serio tratado filosófico sobre la verdadera sede del alma. Presenta una serie de personajes femeninos cuyas almas, en su viaje a través del cuerpo, han acabado por detenerse en sus dijes; aunque todas aseguran ser o bien virtuosas -esto es, sexualmente inactivas- o fieles a sus parejas, en realidad todas son «voluptuosas», esto es, sexualmente promiscuas. Por consiguiente, lo que realmente afirman las mujeres que afirman su fidelidad o virtud es que sus almas están «normalmente en [el] corazón, pero a veces también en [el] dije», o «ahora en [la] cabeza, ahora en [el] corazón, pero nunca en ninguna otra parte»... Cuando en verdad el alma de todas y cada una de ellas «reside en su dije, y nunca sale de allí».

Las mujeres afirman su fidelidad o virtud con la voz que procede de su cabeza... y es *el cuerpo mismo* el que contradice estas falsas explicaciones de sus encuentros con los cuerpos del otro sexo, levanta literalmente *su* voz y, ante todos los presentes, enumera maliciosamente todos sus encuentros con otros cuerpos. Es decir: la voz procedente de la cabeza, tradicionalmente considerada la sede del alma, en el contraexamen se ve

[10] *Ibid.*, p. 125 [ed. cast. cit.: p. 112],
[11] *Ibid.*, p. 126 [ed. cast. cit.: p. 1131.
[12] *Ibid.*, p. 126 [ed. cast. cit.: p. 114],

contradicha por una voz que procede de aquella parte del cuerpo tradicionalmente considerada como la menos sumisa a la cabeza o la mente. Lo que la novela describe es, por consiguiente, la confrontación entre los sistemas, espiritualista y materialista, del alma humana. El principal recurso argumental, la duplicación de los órganos del habla, permite a Diderot enfrentar dos concepciones diferentes del alma, la espiritual y la material, en uno y el mismo cuerpo: un alma que reside en la cabeza y/o el corazón (tradicionalmente considerados las sedes del alma inmaterial), pero «nunca» (o, según la primera definición de la «mujer afectuosa» que hace Mirzoza, sólo «a veces») en el dije, es claramente una sustancia espiritual distinta del cuerpo al que está unida; por otra parte, el alma que reside en el dije, esto es, en aquella parte del cuerpo menos sumisa a la mente, «y nunca sale de allí», es un alma idéntica con el cuerpo... No es sino una función del órgano en que se manifiesta: un efecto de la organización corporal. Por consiguiente, cuando el cuerpo se rebela contra las mujeres que se creen sustancias espirituales al mando del cuerpo al que están unidas, de hecho es el alma idéntica con el cuerpo o con su organización la que realmente se rebela contra ellas y *pone objeciones al falso retrato de su sede -y funciórb- en el cuerpo.* Estrictamente hablando, al desenmascarar la fidelidad de las mujeres como una mentira, los dijes exponen la misma posición espiritualista como una mentira. A diferencia del esplritualismo propuesto por la cabeza, la filosofía espontánea de los «dijes indiscretos» es de un materialismo sin ambages.

1. EL MATERIALISMO HISTÉRICO

En el Congo se debate y escribe ampliamente sobre el fenómeno de la duplicación de los órganos del habla: la Academia de Ciencias convoca una sesión extraordinaria para examinar el fenómeno; las transcripciones exactas de algunos de los discursos de los dijes se publican y luego se estudian meticulosamente, palabra por palabra[13]; en resumen, el habla de los dijes genera «una gran cantidad de trabajos excelentes» en e\ imperio, algunos de ellos in-

[13] D. Diderot, *op. cit.,* p. 19 [ed. cast. cit.: p. 231.

cluso juzgados como «los esfuerzos más avanzados del alma humana»[14]. Como la causa real del fenómeno es desconocida para todos salvo para el sultán y su concubina, ciertos autores africanos adscriben el habla de los dijes al «ciego funcionamiento de la naturaleza»[15], y comienzan a buscar su explicación «en las propiedades de la materia»[16], mientras otros reconocen ahí «la mano de Brahma»[17] y hasta una nueva prueba de la existencia de Dios[18].

Puesto que a los «nuevos narradores de historias»[19] o «interlocutores»[20] -esto es, los órganos mismos que se han puesto a hablar- nunca se los ve hablar, la fuente exacta de esta «extraña voz»[21] -la voz que no es «exactamente la misma»[22] que la voz de la mujer cuyo cuerpo la está emitiendo- sólo puede adivinarse. Pero, dado que las cosas de las que habla esta «indiscreta voz» -que procede «de la región inferior»[23], de debajo de la ropa de las mujeres- las presenta inconfundiblemente desde el punto de vista del dije mismo, «no fue muy difícil adivinar de dónde salía este extraordinario sonido»[24].

Esta voz nunca vista que las mujeres producen «sin abrir [la] boca»[25] y que causa tanto revuelo en el imperio es un ejemplo perfecto de lo que Michel Chion llama «la voz acusmática»[26]. En la mente de alguien que la oye, a tal voz -y al *acousmétre,* esto es, su invisible portador- se le asignan automáticamente poderes excepcionales: parece tener «la capacidad de estar en todas partes, de verlo todo, de saberlo todo, y de tener poder completo»[27]. Esta voz no vista, sin cuerpo -un ejemplo cinematográfico típico es la voz de un extraño que amenaza a la víctima por teléfono-, fun-

[14] *Ibid.,* p. 28 [ed. cast, cit.: p. 34],
[15] *Ibid.,* p. 49 [ed. cast, cit.: p. 591.
[16] *Ibid.,* p. 28 [ed. cast, cit.: p. 34],
[17] *Ibid.,* p. 47 [ed. cast, cit.: p. 57].
[18] *Ibid.,* p. 49 [ed. cast, cit.: p. 60],
[19] *Ibid.,* p. 21 [ed. cast, cit.: p. 251.
[20] *Ibid.,* p. 36 [ed. cast, cit.: p. 42],
[21] *Ibid.,* p. 22 [ed. cast, cit.: p. 26],
[22] *Ibid.,* p. 110 [ed. cast, cit.: p. 951.
[23] *Ibid.,* p. 19 [ed. cast, cit.: p. 22],
[24] *Ibid.,* p. 22 [ed. cast, cit.: p. 26],
[25] *Ibid.,* p. 22 [ed. cast, cit.: p. 26].
[26] M. Chion, *The Voice in Cinema,* Nueva York, Columbia University Press, 1999, pp. 23-28 [ed. cast.: *La voz en el cine,* Madrid, Cätedra, 2004, pp. 35-391.
[27] M. Chion, *op. cit.,* p. 24 [ed. cast, cit.: p. 36].

ciona como una amenaza informe, ilocalizable, que acecha por todas partes en el trasfondo; como no vemos a su portador, no podemos ocultarnos de ella; hasta donde sabemos, el portador mismo de esta voz no vista lo ve todo: a quien nosotros mismos no vemos se cree que nos ve a nosotros y todo lo que nosotros no vemos; mientras que nosotros no sabemos nada de su portador, la voz parece saberlo todo acerca de nosotros. Ésta, en resumen, es una voz poseedora de atributos divinos. Y la voz conserva estos poderes mientras siga sin ser vista; en el momento en que la voz encuentra su cuerpo -esto es, en el momento en que se ve la fuente de su producción-, pierde dichos poderes. Aunque la voz de los dijes de Diderot está atada a un cuerpo, sin embargo, estrictamente hablando, sigue sin ser vista: nunca vemos a los dijes *hablar.* En consecuencia, su portadora podría definirse más adecuadamente como una semi-*acousmétre,* la designación empleada por Chion para describir aquel estadio del proceso de des-acusmatización en el que vemos otras partes del cuerpo del hablante, pero todavía no le hemos visto la boca[28]. Y la des-acusmatización es incompleta hasta que no verificamos «la co-incidencia de la voz con la boca»[29], es decir, hasta que el hablante se revela por completo. Y mientras la des-acusmatización está incompleta, la voz -y su portador- conserva sus excepcionales poderes. El último estadio de la des-acusmatización, esto es, el estadio inmediatamente precedente a la revelación completa del hablante, Chion lo compara con la última fase en el desnudamiento de una mujer: «De un modo muy parecido a como los genitales femeninos son el último punto revelado por el desnudamiento (el punto tras el cual la negación de la ausencia de pene ya no es posible), hay un último punto de la des-acusmatización: la *boca* de la que sale la voz»[30]. En Diderot, el proceso de des-acusmatización mismo *sería* literalmente el desnudamiento, la revelación de «la boca de la que sale la voz» revelaría los genitales mismos.

Que a Diderot el concepto de la voz acusmática y sus «poderes mágicos» no le eran desconocidos lo evidencian al menos dos de sus artículos en la *Encyclopédie* dedicados a Pitágoras y sus discípulos. En el artículo sobre el «pitagorismo», dice que Pitágo-

[28] *Ibid.,* p. 28 [ed. cast. cit.: p. 38],
[29] *Ibid.*
[30] *Ibid.* (cursivas originales).

ras «enseñaba una doble doctrina» y tenía «dos clases de discípulos»: unos «sólo lo oían» -a éstos les hablaba desde detrás de una cortina-, mientras que los otros «lo veían y lo oían»[31]. Para el primer grupo su filosofía era «enigmática y simbólica», mientras que para los otros era «clara, explícita, despojada de oscuridades y enigmas»[32]. En el artículo sobre los «acusmáticos» -esto es, el artículo sobre aquellos de los discípulos que «todavía no han merecido... ver a Pitágoras hablar»^, Diderot es incluso más preciso: a quienes «sólo lo oían» Pitágoras les presentaba las cosas de un modo meramente «emblemático», esto es, simbólica o alegóricamente, mientras que a quienes «lo veían y lo oían» les revelaba las cosas tal como eran, sin ofuscación; más aún, a los últimos les daba incluso razones para las cosas de las que hablaba. Mientras que las objeciones del primer grupo las desdeñaba -la única respuesta dada a los acusmáticos era simplemente: «Lo ha dicho Pitágoras»-, las objeciones de los otros eran resueltas por «Pitágoras mismo»[33].

Como deja perfectamente claro la enumeración que Diderot hace de las características de los dos grupos de discípulos de Pitágoras, desde el momento en que no le oyen hablar desde detrás de la cortina -esto es, desde el momento en que son «admitidos en el santuario» en el que lo ven «cara a cara>—, Pitágoras mismo pierde el estatus divino y su voz pierde el poder mágico. Mientras los discípulos «sólo lo oían», estaban claramente dispuestos a creer sus crípticas sentencias: era como si cada una de las palabras pronunciadas detrás de la cortina, «en el santuario», fuera una palabra directamente procedente de Dios y tuviera, para los acusmáticos, el estatus de una revelación divina; el mero hecho de que «lo ha dicho Pitágoras» aportaba una garantía suficiente de la verdad de las proposiciones reveladas, ininteligibles en sí mismas. Cuando los discípulos «lo veían y oían», sin embargo, la imagen cambiaba por completo: aunque ahora Pitágoras habla sin ofuscación y presenta las cosas tal como verdaderamente son, los discípulos no parecen dispuestos ya a creer sus

[31] Diderot, *Encyclopédie,* en *Oeuvres complètes,* p. 8: 163.
[32] Diderot, *Encyclopédie.*
[33] Diderot, *Encyclopédie,* en *Oeuvres complètes,* p. 5: 272. Al rastrear la historia del término «acusmático», el mismo Chion se refiere a este artículo; véase *op. cit.,* p. 19, nota 5.

palabras: tiene que darles razones para las cosas de las que se habla (sus palabras han perdido, por consiguiente, el estatus de revelación divina). A partir de ahora, está claro que apelar a la voz omnisciente -esto es, afirmar «lo ha dicho Pitágoras^- ya no es suficiente, pues Pitágoras se ve obligado a ocuparse en persona de las objeciones (ha perdido, por tanto, sus atributos divinos). Aquí, el hecho de que la segunda doctrina sea clara y explícita, y ya no meramente emblemática, se hace depender de la visibilidad del maestro: desde el momento en que sus discípulos también «lo ven hablar», Pitágoras tiene que abandonar su lenguaje enigmático y simbólico: puesto que, para sus discípulos, ha perdido el aura del filósofo omnisciente que tenía cuando hablaba desde detrás de la cortina, ellos ya no estarían probablemente dispuestos a creerle. Más aún, evidentemente, no basta con abandonar las fórmulas crípticas, pues ahora ha de enfrentarse a elucidaciones adicionales, aclarar cosas y dar razones de éstas; él mismo responde a las objeciones que antes desdeñaba arrogantemente, etcétera.

Donde mejor puede verse que las palabras pronunciadas por la voz no vista de los dijes tienen para las personas del Congo un peso especial -el mismo peso que las palabras del maestro tenían para los acusmáticos pitagóricos-, del que carecen las palabras pronunciadas por una voz vista, es en los casos en los que la voz no vista y la voz vista se contradicen entre sí. En tales casos, es por lo regular la voz no vista de los dijes la que acaba por convencerles. Creen a la voz no vista no sólo cuando el testimonio de ésta contradice el testimonio de la voz vista de otro individuo, sino también cuando su testimonio es contrario al testimonio de la voz vista de la *misma* persona.

La infidelidad de cierta mujer (que afirma lo contrario, esto es, afirma su fidelidad o virtud) podría también revelarla su amante, que sin duda podría decir exactamente las mismas cosas que su dije: «Pues ¿qué diferencia supone, después de todo, si es el dije de una mujer o su amante quien se comporta indiscretamente? ¿Se sabrán menos las cosas por ello?»[34]. Aunque esto puede ser cierto, la voz no vista del dije posee, sin embargo, un «poder» del que la voz vista de la boca carece aun cuando hable de exacta-

[34] D. Diderot, *The Indiscret Jewels*, cit., p. 22 [ed. cast. cit.: p. 271.

mente las mismas cosas que la voz no vista. Cuando el testimonio del hombre y el del dije son contrarios entre sí, para las gentes del Congo la verdad está siempre del lado de la voz no vista del dije. Así, por ejemplo, el testimonio de hombres que alardean de haber mantenido relaciones con ciertas mujeres se considera una mentira solamente porque «las palabras de estas mujeres» afirman lo contrario; esto es, niegan haber tenido nada que ver con estos hombres (aunque, al mismo tiempo, son lo bastante sinceras como para admitir relaciones con algunos *otros* hombres)[35]. Es, pues, claramente el testimonio de los dijes el que demuestra ser decisivo; son los dijes los que tienen la última palabra. Por lo que a la gente del Congo se refiere, nadie más que Brahma mismo ha hablado a través de la voz acusmática de los dijes: en el caso mencionado, esperan que Brahma «haga justicia a la verdad a través de las bocas de ellas»[36], esto es, a través de las «bocas» de los dijes. Tratan a los dijes como si fueran /bns *veritatis,* una fuente suprema de la verdad, mientras que desdeñan por completo el testimonio de las mujeres mismas cuyos dijes han hablado (porque suponen que las mujeres negarán tales relaciones aun cuando no sean ficticias). Cuando los testimonios de ambas voces son consistentes -y, por tanto, también el hombre dice la verdad-, lo que, en su opinión, de veras «condena» a la mujer infiel «no es tanto la revelación del testimonio como su fuente»: un amante, a través de su habla, «deshonra el altar en el que ha sacrificado», pero si el dije habla, es como si «el altar mismo levantara su voz»[37]. Mientras que las palabras de la voz no vista de los dijes se consideran revelación divina, las palabras de los hombres sólo pueden ser mentira o, si son ciertas, un sacrilegio.

Puesto que ellos creen que es Brahma quien hace que los dijes hablen -y Dios, seguramente, «no soportaría que mintieran»[38]-, las gentes del Congo creen a los dijes aun cuando el testimonio de su voz no vista entra en contradicción con el testimonio de la voz vista de uno y el mismo cuerpo, esto es, cuando los órganos del habla que se contradicen entre sí pertenecen a la misma persona. Sería impío pensar que los dijes pudieran mentir. En una

[35] *Ibid.,* p. 154 [ed. cast, cit.: p. 1361.
[36] *Ibid.,* p. 154 [ed. cast, cit.: p. 136].
[37] *Ibid.,* p. 23 [ed. cast, cit.: p. 28],
[38] *Ibid.,* p. 34 [ed. cast, cit.: p. 391.

palabra, creen a los dijes «como si fueran oráculos»[39]. Para ellos, la voz no vista de los dijes -considerados «la parte más franca»[40] de las mujeres- tiene, obviamente, tanto peso que nadie que contradijera su testimonio podría, sin duda, ser silenciado del mismo modo que se les decía que mantuvieran silencio a los acusmáticos pitagóricos; esto es, simplemente con las palabras «lo ha dicho el dije».

Examinemos ahora más de cerca a una mujer cuyo dije ha hablado. Aunque al comienzo es la menos dispuesta a aceptar su testimonio, acaba siendo la que más paralizada se queda por la voz no vista del dije: de todos los que lo oyen, la mujer cuyo dije ha hablado es la única que experimenta directamente los poderes excepcionales, «oraculares», de su voz no vista. La «voz desconocida»[41] que revela sus aventuras amorosas -esta voz es «desconocida» incluso para la mujer cuyo dije ha hablado; ella misma no está segura de dónde exactamente procede; mira en torno nerviosa, sospechando que podría provenir de la boca o del dije de otra mujer- conoce, obviamente, sus pensamientos más íntimos y secretos, esto es, los pensamientos que firmemente cree que nadie más que ella conoce. Sin embargo, al mismo tiempo, esta voz ni es una voz interior ni una voz de la conciencia, pues es también oída por los presentes. En último término, su resistencia es aplastada por el hecho de que el conocimiento de esta voz va mucho más allá de sí misma: esta voz parece estar también al tanto de los encuentros de su cuerpo con los cuerpos del sexo opuesto que ella misma había ya olvidado -y estaba, por tanto, diciendo la verdad cuando afirmaba que no tenía conocimiento de tales encuentros[42]-, pero cuando la voz invisible se los recuerda, no puede sino reconocer con horror que esta voz sabe más que ella misma sobre sí misma. Esta voz no solamente parece leer sus pensamientos; no solamente sabe cosas sobre ella que ella misma no sabe; más aún, esta voz es también más poderosa que ella: habla independientemente e incluso en contra de su voluntad; a pesar de que la voz habla a través de una parte de su propio cuerpo, no

[39] *Ibid.*, p. 24 [ed. cast, cit.: p. 30],
[40] *Ibid.*, p. 13 fed. cast, cit.: p. 16],
[41] *Ibid.*, p. 35 [ed. cast, cit.: p. 40],
[42] *Ibid.*, pp. 35-36 [ed. cast, cit.: p. 40],

tiene ningún poder sobre ella y no puede silenciarla. En resumen, una vez su dije ha hablado, a la mujer no le queda sino escuchar sin poder hacer nada mientras él expone sus malandanzas. El hecho de que esta voz es más poderosa que ella, y de que no es, por consiguiente, ella la que manda sobre la voz, sino la voz la que manda sobre ella, no tarda en hacerse evidente para todos los que la oyen hablar «sin abrir la boca». Estas personas ahora razonan asi: «A juzgar por las circunstancias bajo las que la mayoría de los dijes han hablado y de las cosas que han dicho» -el dije de la mujer confiesa en presencia de todos cosas que ella misma nunca habría querido confesar-, «hay todas las razones para creer que es involuntaria y que estas partes habrían seguido mudas si sus poseedoras hubieran tenido el poder de silenciarlas»[43].

Esta voz ofrece a las mujeres una «amarga» alternativa: o bien renuncian a su desenfrenada actividad amorosa y verdaderamente se convierten en lo que afirman ser (esto es, virtuosas o fieles), o bien debe considerárselas como lo que verdaderamente son (esto es, sexualmente promiscuas); ya «no hay término medio»: ya no es posible fingir[44]. En resumen, una vez los dijes han hablado, todo en el imperio del Congo deja de ser como había sido antes: las mujeres viven en un temor constante a que «en cualquier momento un dije pueda unirse a la conversación»[45] y, delante de todo el mundo, destape sus mentiras mientras los hombres acechan con los oídos aguzados, en la esperanza de enterarse de las confesiones involuntarias.

«La cháchara de los dijes», que las gentes del Congo han dado en asociar con «altares», «oráculos», etc., los brahmines la interpretan como «un castigo divino», e incluso como la «prueba definitiva» de la existencia de Brahma. La ley de Brahma prohibe y condena, entre otras cosas, «el perjurio, la mentira y el adulterio», que son precisamente los pecados de los que las mujeres son culpables. Los brahmines llevan toda la vida advirtiendo contra estos pecados, pero en vano; como resultado, «la ira del cielo ha enviado nuevos castigos». Como juez justo y sabio que es, Brahma castiga el adulterio y la mentira con respecto a él con una

[43] *Ibid.,* pp. 31-32 [ed. cast. cit.: p. 38],
[44] *Ibid.,* p. 22 [ed. cast, cit.: p. 271.
[45] *Ibid.,* p. 21 [ed. cast, cit.: p. 26],

voz que, contra la voluntad de las pecadoras, revela la verdad sobre sus delitos. El castigo del pecado no es otra cosa, por consiguiente, que la verdad sobre él, la verdad proclamada por los «principales instrumentos» del pecado mismo. Hasta ahora, las personas del Congo han venido diciendo «en sus corazones» que «Brahma no existe»; ahora, sin embargo, creen los brahmines, verán y «dejarán de negar la existencia de Brahma y de determinar los límites de su poder. ¡Brahma es! Es todopoderoso, y se nos muestra con no menos claridad en estos terribles azotes que en sus inefables favores»[46].

2. *LES FEMMES-MACHINES*

Y ahí reside el subversivo mensaje materialista de la novela de Diderot: la voz no vista de los dijes, en la que muchas personas del imperio -con la excepción de los pocos que comienzan a buscar en las propiedades de la materia una explicación para el hecho de que los dijes hablen- reconocen al dios Brahma, no es, de hecho, otra cosa que la voz a través de la cual, con la ayuda del anillo mágico del sultán, el cueipo se ha puesto a hablar.

Los poderes realmente reflejados en la voz no vista de los dijes no son, por tanto, los poderes de Dios, sino los poderes del cuerpo mismo. En consecuencia, estos poderes no son puros atributos divinos, sino proporcionalmente más débiles en concordancia con el estatus del cuerpo en cuanto un semi-*accousmétre.* Aunque la voz de los dijes está atada a un cuerpo, estrictamente hablando sigue sin ser vista, pues la co-incidencia de la voz con la «boca» de la que sale nunca se verifica. Aunque de esta voz no puede decirse que lo vea y lo sepa todo, sigue, sin embargo, viendo y sabiendo más que la mujer cuyo dije se ha puesto a hablar; aunque su poder no es absoluto, es, empero, mayor que el de la mujer misma. Aunque la voz no puede decirse que sea ubicua, es sin embargo imposible escapar o esconderse de ella; la voz encontrará a las mujeres dondequiera que éstas vayan, pues literalmente llevan dentro de sí mismas la fuente de su producción. En otras palabras, con respecto al cuerpo del que sale y las afeccio-

[46] *Ibid.,* pp. 49-50 [ed. cast. cit.: p. 601.

nes de éste, esta voz lo ve todo, lo sabe todo y lo puede todo del mismo modo que Dios lo ve, lo sabe y lo puede todo con respecto al universo. Lo que ve y sabe más que nosotros, lo que es más poderoso que nosotros, no es, por consiguiente, el Dios que todo lo ve, todo lo sabe, todo lo puede y está en todas partes, sino nuestro propio cuerpo.

Ninguno de los excepcionales poderes puestos de manifiesto en la voz no vista del dije es resultado del funcionamiento del anillo mágico del sultán: todos estos poderes son los poderes propios del cuerpo. El único efecto mágico es el poder mismo del habla, es decir, la capacidad del cuerpo para verbalizar estos poderes. Así, mediante la ficción del anillo mágico, Diderot meramente otorga el poder del habla al cuerpo o, más precisamente, a esa parte corporal tradicionalmente tenida por la menos sumisa al alma o la mente. En este punto, el poder mágico del anillo del sultán termina, y el «poder mágico» de la voz acusmática (y el del cuerpo como su portador nunca completamente revelado) entra en acción. A diferencia del *accousmétre* de Chion -que, por lo regular, pierde sus poderes en la des-acusmatización-, el cuerpo posee realmente los poderes puestos de manifiesto por su voz no vista, y los conservaría aun cuando fuera completamente revelado: estos poderes no son ellos mismos un efecto de la voz no vista.

¿Dónde reside el «poder mágico» del cuerpo? ¿Qué hace que ese poder se reduzca? Un solo ejemplo bastará: ¿cómo «lee» el cuerpo la mente de la mujer que encarna? O, más precisamente, ¿cómo «sabe» el dije que la mujer -en este caso particular una monja y en consecuencia, por definición, una mujer virtuosa- tiene pensamientos impuros? La respuesta la da el dije mismo: «Me lo ha dicho su dedo meñique»[47]. Es así -esto es, basándose en sus propias afecciones- como los dijes saben todo lo que saben. Y todo lo que dicen lo saben de un modo parecido: su «indiscreción» se limita a los «asuntos que les son más familiares»[48], esto es, a la interpretación de sus propias afecciones. O bien, en palabras de uno de los cortesanos: los dijes «sólo hablan de lo que saben»[49]. No hay nada en lo que los dijes dicen que cualquier

[47] *Ibid.,* p. 27 [ed. cast. cit.: p. 331.
[48] *Ibid.,* p. 24 [ed. cast. cit.: p. 28],
[49] *Ibid.,* p. 24 [ed. cast. cit.: p. 28],

otro órgano no pudiera decir sobre sí mismo si se le pudiera hacer hablar. Los dijes, en otras palabras, hablan como la boca hablaría si se limitase a hablar sólo de lo que realmente «sabe», esto es, si sólo describiese sus propias afecciones, por ejemplo, las sensaciones que acompañan a la ingestión de alimento. En una palabra, los dijes hablan de la misma manera que la boca hablaría si *no* fuese un órgano del habla.

El hecho de que los dijes nunca se aparten del tema estrictamente delineado lo analiza el anatomista Orcotomus, una de «las grandes cabezas» que comenzaban a ver en las propiedades de la materia una explicación de la cháchara de los dijes, como sigue: si todos los dijes hablan de las mismas cosas, ello es debido a que «éste es el único tema sobre el que tienen una opinión»; si nunca pronuncian una sola palabra sobre nada más, ello es debido a que «carecen de ideas o términos»; si guardan silencio, es debido a que «no tienen nada que decir»[50]. Esto es, sea cual sea la fuente de su poder del habla -el poder del anillo mágico del sultán, la mano de Dios o el ciego funcionamiento de la naturaleza-, los dijes meramente verbalizan su propio «conocimiento empírico». Por eso también es por lo que los dijes «fácilmente se repiten a sí mismos»[51]: más pronto o más tarde, están condenados a agotar su «conocimiento» y sus experiencias, que no son ilimitados; ya han dicho todo sobre lo que saben, y no pueden ni inventar ni expresar nada que ellos mismos no hayan experimentado, pues carecen de ideas o términos.

En opinión del materialista radical, pues, los dijes deben su credibilidad al hecho de que -a diferencia de las mujeres mismas, que nunca carecen de ideas ni de términos, y son, por consiguiente, capaces de confabular indefinidamente- inevitablemente se quedan cortos de ideas o términos, esto es, se la deben al hecho de que hablan desapasionada, involuntaria, mecánicamente, de que se atienen ciegamente a un único tema, de que con bastante frecuencia se repiten a sí mismos; en una palabra, al hecho de que hablan como máquinas.

No es, sin embargo, debido a que su manera mecánica de hablar no indica la presencia de un alma espiritual que los dijes deban considerarse como «meramente máquinas», como un carte-

[50] *Ibid.,* p. 32 [ed. cast. cit.: p. 391.

[51] *Ibid.,* p. 105 led. cast. cit.: p. 102],

siano africano concluye erróneamente en la novela, aplicando al habla de los dijes el «argumento metafísico contra las almas de los animales» de Descartes («[los] dijes hablan como los pájaros cantan»)[52]. Más bien, deberían ser considerados como máquinas porque lo que habla a través de ellos es un alma que no es ella misma más que un efecto de la organización corporal. Mientras que un alma en cuanto una sustancia distinta del cuerpo es probable que tuviera una «opinión» sobre diversas otras cosas aparte del cuerpo al que anima, el habla de un alma idéntica con el cuerpo está limitada a la verbalización y la interpretación mínima de las afecciones de ese cuerpo. Todas las modalidades del alma, que no es «nada sin el cuerpo»[53], son meras manifestaciones de ese cuerpo mismo. Es, pues, el cuerpo mismo el que se ha puesto a hablar a través del alma. Decir *je veux,* yo quiero, es, en opinión de Diderot, equivalente a decir *je suis tel*[54], yo soy así. De modo que mi deseo no puede distinguirse de mi constitución física; en una palabra, en cuanto una modalidad del alma, mi deseo no es sino un estado de mi organización corporal. A diferencia de la *bête-machine* de Descartes, el *homme automate* de Diderot y el *homme-machine* de La Mettrie no carecen de alma: su alma es su organización corporal misma; de la misma manera que para Diderot el alma no es sino «la organización y la vida»[55] del cuerpo mismo, para La Mettrie «todas las facultades del alma dependen tanto de la organización específica del cerebro y de todo el cuerpo, que no son, evidentemente, más que esa misma organización»[56].

Por lo que a Diderot se refiere, las mujeres sólo son de fiar en la medida en que son máquinas; esto es, en la medida en que es el alma idéntica con su cuerpo o su organización la que habla a través de ellas. Igualmente, para La Mettrie las personas en general son dignas de su respeto y afecto sólo en la medida en que son máquinas. «¿Saben por qué sigo teniendo algún respeto por los hombres?», pregunta en su última obra, *Système d'Épicure.*

[52] *Ibid.,* p. 198 [ed. cast, cit.: p. 1981.

[53] D. Diderot, *Éléments de physiologie,* en *Oeuvres,* ed. de L. Versini, 5 vols., Paris, Robert Laffont, 1994-1987, I, p. 1282.

[54] D. Diderot, *Observations sur Hemsterhuis,* en Diderot, *Oeuvres,* cit., I, p. 718.

[55] D. Diderot, *Éléments de physiologie,* cit., I, p. 1316.

[56] La Mettrie, *Machine Man and Other Writings,* Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 26.

«Porque creo seriamente que son máquinas. Si creyese la hipótesis opuesta, conozco pocos de ellos con los que me gustaría asoñarme»[57].

Esta idea podría verse como el comentario de La Mettrie a *Les bijoux indiscrets* de Diderot, que conocía bien y que había saludado con entusiasmo como «más docta que indiscreta»[58]. Aquí La Mettrie desarrolla su famosa ética del hombre-máquina según la cual «la carencia de fidelidad en una esposa o una amante» es «solamente un leve defecto», lo mismo que un robo es «un mal hábito más que un delito»[59]. ¿Por qué es esto así? Simplemente porque las personas son máquinas, esto es, porque su alma no es otra cosa que un efecto de su organización corporal. Según La Mettrie, en nuestras acciones nos guía nuestra organización corporal, mientras que nosotros mismos somos literalmente impotentes: «Cuando obro bien o mal... es culpa de mi sangre... que me hace querer y me determina en todo»[60]. De manera que un delincuente es «esclavo de la sangre que corre por sus venas, lo mismo que la manecilla de un reloj es esclava del funcionamiento que hace que se mueva»[61]. Es debido a que el delincuente «no era libre para no ser culpable»[62] -detener el «curso» de sus fluidos corporales, y sus pensamientos con ellos, no está en su poder más «que en poder de un termómetro o un barómetro controlar el líquido que se calienta o la presión del aire que sube»[63]; por tanto, «sólo merece compasión»[64]- por lo que La Mettrie trata de liberarlo de los remordimientos que acompañan a sus delitos (la cual es, quizá, su tesis más escandalosa: el único que se adhirió a ella de todo corazón fue el Marqués de Sade[65]). La Mettrie es capaz, por consiguiente, de tolerar a las personas en torno a él sólo porque cree

[57] La Mettrie, *The System of Epicurus,* en *op. cit., p.* 103.

[58] La Mettrie, *Ouvrage de Pénélope,* ed. de F. Markovits, Paris, Fayard, 2002), p. 591; véase también A. Vartanian, «La Mettrie and Diderot Revisited: An Intelectual Encounter», en *Diderot Studies* XXI (1983), p. 170.

[59] La Mettrie, *The System of Epicurus,* cit., p. 103.

[60] La Mettrie, *Anti-Seneca or the Sovereign Good,* en *Machine Man and Other Writings,* cit., p. 141.

[61] *Ibid.,* p. 143.

[62] *Ibid.,* p. 143.

[63] *Ibid.,* p. 140.

[64] *Ibid.,* p. 143.

[65] Véase J. Domenech, *L'Étique des Lumières: Les fondements de la morale dans la philosophie française du xviif siècle,* París, J. Vrin, 1989, p. 173-

firmemente que en todas sus acciones -la fornicación, el robo, etcétera- lo que las guía es su organización corporal. (Era, quizás, a fin de que otros pudieran tolerarlo a *él* y *sus* excesos[66] por lo que en ocasiones se refería a sí mismo como «Monsieur Machina»[67].) Si las personas no fuesen máquinas -esto es, si tuviesen un alma espiritual que no dependiera tan estrechamente de su organización corporal-, las encontraría repelentes. O, más precisamente, encontraría a las personas repelentes si se consintiesen la fornicación, el robo, etcétera, a pesar del hecho de que serían capaces de desear lo que desearan más o menos independientemente de su organización corporal; esto es, a pesar del hecho de que para ellos «yo quiero» no sería sinónimo de «yo soy así».

Que también en su fornicación son guiadas por su organización corporal («todos son guiados por su organización»[68], dice Diderot en otra de sus obras) y que por tanto, estrictamente hablando, no son ellas mismas las que quieren fornicar, sino, más bien, sus dijes -o, en pocas palabras, que ellas mismas no son otra cosa que *femmes-machines-,* es algo de lo que las heroínas de la novela de Diderot llegan a darse cuenta por sí mismas cuando dicen: «Nuestra conducta la dictan nuestros dijes»[69]. La lección materialista de la novela es, por consiguiente, la siguiente: no es el alma la que manda sobre los órganos; más bien, son los órganos los que, «a menudo despóticamente, mandan sobre el alma»[70]. El despotismo de los órganos o del cuerpo mismo, en ninguna parte resulta más obvia que en los dijes o en aquellas partes corporales que, como leemos en el *Salón de 1747* de Diderot, «veulent quand le fils d'Adam ne veut pas», quieren cuando el hijo de Adán no quiere, «et qui ne veulent pas quand le fils d'Adam voudrait bien»[71], y no quieren cuando el hijo de Adán bien querría. O, como Diderot dice en sus *Éléments dephysiologie:*

[66] Para una descripción de algunos de los excesos de La Mettrie en la corte de Federico el Grande, véase G. MacDonogh, *Frederick the Great: A Life in Deed and Letters,* Nueva York, St. Martin's Press, 2000, p. 214.

[67] Véase, por ejemplo, La Mettrie, *Épître à Mlle. A. C. P. ou la machine terrassée,* en *Oeuvres philosophiques,* ed. de F. Markovits, 2 vols., Paris, Fayard, 1987, 2, p. 215 y *passim.*

[68] D. Diderot, *Réfutation d'Helvétius,* en *Oeuvres,* I, p. 805.

[69] D. Diderot, *The Indiscreet Jewels,* cit., p. 34 [ed. cast. cit.: p. 41].

[70] D. Diderot, *Observations sur Hermsterhuis,* cit., I, p. 712.

[71] D. Diderot, *Les Salons,* en *Oeuvres,* cit., 4, p. 726.

> Nunca es uno quien quiere comer o vomitar, es el estómago; para orinar, es la vejiga; y lo mismo con las otras funciones. Por mucho que uno lo quiera, nada pasará a menos que el órgano corporal lo quiera también. Uno puede querer gozar de la mujer a la que ama, pero ¿cuándo quiere tener ese goce? Cuando el órgano quiere[72].

La Mettrie concluye sus reflexiones sobre la ética del hombre-máquina con la máxima «El materialismo es el antídoto contra la misantropía»[73]. La moraleja que se podría extraer de *Les bijoux indiscrets* de Diderot se parece mucho a eso: el materialismo es el antídoto contra la... *misoginia.*

La novela no debería desecharse como un experimento literario juvenil; más bien habría que considerarla como una parte integral del canon filosófico del autor. Aparte de la crítica del esplritualismo, también ofrece una salida provisional al *impasse* al que el sabio materialista ha llegado al pensar sobre su mente. Según Diderot, la insuperable dificultad del pensamiento sobre la mente de uno es que la mente -como el ojo- no se puede ver a sí misma:

> Muchas veces, con la intención de examinar lo que sucedía en mi cabeza, y de *sorprender a mi mente en el acto,* me entregué a las más profundas meditaciones, sumergiéndome en mí mismo con toda la aplicación de la que soy capaz. Pero estos esfuerzos no llevaron a nada. A mí me parecía que uno tendría que estar simultáneamente dentro y fuera de sí mismo, desempeñando al mismo tiempo no sólo el papel del observador, sino también el de la máquina observada. Pero lo mismo que con el ojo sucede con la mente: no se puede ver a sí misma... Un monstruo con dos cabezas sobre el mismo cuello quizá podría enseñarnos algo nuevo. Debe, por tanto, esperarse hasta que la naturaleza, que lo combina todo y que, a lo largo de los siglos, ha producido los más extraordinarios fenómenos, nos provea de un dicéfalo que se contemple a sí mismo, y una de cuyas cabezas observe a la otra[74].

72 D. Diderot, *Éléments de physiologie,* cit., I, p. 1308.

73 La Mettrie, *The System of Epicurus,* cit., p. 103.

74 D. Diderot, *Additions à la Lettre sur les sourds et muets,* en *Oeuvres,* cit., 4, 55 (cursivas originales). Esta era también la opinion de Buffon, que en una

A la espera de que aparezca el genuino dicéfalo[75], Diderot, en *Les bijoux indiscrets,* mediante la duplicación de los órganos del habla, ha creado un *monstre à deux têtes,* un monstruo de dos cabezas, «una de cuyas cabezas observa a la otra»: «El discurso del dije»[76] es simplemente un testimonio dado por una de las dos cabezas -la que es «desapasionada, y no añade nada a la verdad»[77]- sobre la otra o, en pocas palabras, un relato de primera mano de *una mente que se ha sorprendido a sí misma en el acto.*

carta del 6 de enero de 1739 a Dutour escribió: «De la misma manera que la punta del dedo no puede tocarse a sí misma o que el ojo no puede verse a sí mismo, así el pensamiento no puede comprenderse a sí mismo»; citado en J. Roger, *Buffon: un philosophe au Jardin du Roi,* París, Fayard, 1989, p. 72.

[75] Las deformaciones que Diderot aún esperaba que la naturaleza produjera se sabía que se habían dado siglos antes de Diderot; véase Jean Bondeson: «The Tocci Brothers, and Other Dicephali», en *The Two-headed Boy, and Other Medical Marvels,* Ithaca, NY, y Londres, Cornell University Press, 2000, pp. 160-188.

[76] D. Diderot, *The Indiscret Jewels,* cit., p. 19 led. cast. cit.: p. 24].

[77] *Ibid.,* p. 23 ted. cast. cit.: p. 28],

2

Fantasmas del pasado de las sustancias: Schelling, Lacan y la desnaturalización de la naturaleza

Adrian Johnston

INTRODUCCIÓN

En su *écrit* de 1958 *La dirección del tratamiento y los principios de su poder,* Jacques Lacan declara que el objeto del psicoanálisis («nuestro tema particular») es la *«antiphysis»* (la antinaturaleza)[1]. Años más tarde, en una sesión del vigesimocuarto seminario, Lacan vuelve a hacer referencia a una «contranaturaleza» *[contre-nature],* manteniendo ahí que ésta es una noción más fácil de comprender que lo imprecisamente significado por el término «naturaleza»[2]. El análisis trata de algo distinto de la naturaleza, de algo opuesto o contrapuesto a lo que por lo común se identifica como natural. En esta etapa de su docencia (la fase quasi-estructuralista de los años cincuenta), no es difícil adivinar lo que Lacan quiere decir con esto: dado que la naturaleza humana, en cuanto la naturaleza específica de la que el psicoanálisis mismo se ocupa, está acribillada de influencias no-naturales, los analistas se ven restringidos a manejar

[1] J. Lacan, «The Direction on the Treatment and the Principles of its Power», en *Écrits: A Selection,* Nueva York, W. W. Norton and Company, 2002, p. 241 [ed. cast.: «La dirección de la cura y los principios de su poder», en *Escritos,* vol. I, México, Siglo XXI, 1977, p. 241],

[2] J. Lacan, *Séminaire de Jacques Lacan, Lit/re XXIV: L'insu que sait de l'une-bévue, s'aile à mourre, 1976-1977* (manuscrito mecanografiado inédito), sesión del 19 de abril de 1977.

manifestaciones de una naturaleza desnaturalizada[3]. Y, por supuesto, la razón por la que la naturaleza humana es (desde una perspectiva analítica) invariablemente desnaturalizada es que los individuos están sumergidos en un mundo de imágenes y significantes desde sus más tempranos inicios en adelante. Lo que es más, Lacan hace repetidamente hincapié en el hecho de que el gran Otro, en cuanto orden simbólico no-natural, precede al nacimiento del individuo, preparando de antemano un lugar para él en un sistema que obedece a reglas diferentes de las leyes de la naturaleza. Gracias a estos mediadores representacionales y a su papel central en los procesos de subjetivación, el sujeto lacaniano existe como un (no-)ser alienado de su sustrato corpóreo-material.

Pero ¿qué es lo que permite que estas estructuras imaginario-simbólicas echen raíces en primer lugar? ¿Qué les permite colonizar cuerpos, borrar el ser de los individuos y por tanto desnaturalizar sus naturalezas? ¿Por qué estas estructuras, que con frecuencia implican modificaciones que aparentemente se mueven en direcciones contrarias a las presuntas trayectorias por defecto de la economía libidinal, no son rechazadas por esta economía de una manera análoga a los transplantes fallidos de órganos? Lo que aquí está en juego es un tema increíblemente importante, que afecta de un modo directo a la metapsicología psicoanalítica freudiano-lacaniana: las condiciones mismas de posibilidad de la génesis del sujeto, del surgimiento ontogénico de un ser situado en el plano de la *antiphysis.* Se podría estar tentado a responder a estas preguntas insistiendo en que, por lo que a Freud y Lacan se refiere, una imposición externa, procedente del Otro (sea este Otro la freudiana unidad familiar edípica o el orden simbólico lacaniano), es la única responsable de la conformación de la subjetividad no-natural a partir de la animalidad natural, de la transubstanciación de un ser orgánico, con instintos y necesidades, en un ser parlante, con pulsiones y deseos. La «castración» (simbólica) dictada por el *Umwelt* socioestructural es, según esta respuesta, un transformador golpe traumático que le cae al individuo desde otro lugar. Sin embargo, la naturaleza humana ha de ser, en su esencia intrínseca, configurada de tal modo que sea receptiva a este golpe y sus re-

[3] J. Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre IV: La rélation de l'objet, 1956-1957,* ed. de J.-A. Miller, París, Éditions du Seuil, 1994, p. 254 [ed. cast.: *El seminario 4: La relación de objeto,* Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 254],

percusiones. En otras palabras, en la naturaleza de esta naturaleza particular deben estar la apertura y la capacidad de padecer la dinámica de la desnaturalización implicada por los procesos de subjetivación. Una teoría del sujeto de influencia psicoanalítica que no consiga proporcionar una delincación básica de la naturaleza humana como la precondición de la génesis de la subjetividad carece de base, es incapaz de explicar una dimensión fundacional de su objeto de investigación.

En el posterior seminario de los años setenta, una serie de observaciones hasta cierto punto crípticas da testimonio de la consciencia que Lacan tenía de la necesidad de redéfinir la naturaleza misma a fin de explicar por qué la naturaleza humana está predispuesta a ser absolutamente alterada por la mediación desnaturalizadora de las estructuras sociosimbólicas. En los seminarios vigesimoprimero y vigesimocuarto, Lacan sostiene que la naturaleza dista de ser enteramente natural[4]. Sin embargo, eso no es simplemente una reiteración con algunas palabras diferentes de sus anteriores observaciones de los años cincuenta sobre la naturaleza desnaturalizada de la humanidad. Aquí, más que basar sus afirmaciones invocando la introducción externamente impuesta de imágenes y significantes como la causa última de la desnaturalización implícita en la subjetivación, Lacan da el paso adicional de señalar algo en la naturaleza misma que la inclina en la dirección de su propia eliminación. En el seminario vigesimotercero, Lacan postula que «la nature se spécifie de n'être pas une»[5]. Es decir, la naturaleza (al menos la naturaleza humana) no debería abordarse como una totalidad orgánica integrada, una esfera coordinada de componentes interrelacionados según las leyes de una armonía eternamente equilibrada.

De hecho, las meditaciones contemporáneas de Lacan sobre la inexistencia del «rapport sexuel» (relación sexual)[6] están directa-

[4] J. Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XXL: Les non-dupes errent, 1973-1974* (manuscrito mecanografiado inédito), sesión del 21 de mayo de 1974. Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XXIV,* sesión del 17 de mayo de 1977.

[5] J. Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan, LivreXXIII: Lesinthome, 1975-1976,* ed. deJ.-A. Miller, París, Éditions du Seuil, 2005, p. 12 [ed. cast.: *El seminario 23: El sinthome,* Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 12].

[6] J. Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Libro XX Encore, 1972-1973,* ed. de J.-A. Mille, Nueva York, W. W. Norton & Company, 1998, pp. 6-7, 9-12 [ed. cast.: *El seminario 20: Aún,* Buenos Aires, Paidós, 2007, pp. 11-12, 14-151.

mente vinculadas a estas reflexiones más amplias sobre la naturaleza de la naturaleza. Una de las lecciones rudimentarias del psicoanálisis es que lo sexual nunca es simplemente sexual. De ahí que la noción del *rapport sexuel* esté ligada a toda una serie de temas e implicaciones que atañen a asuntos aparentemente muy distantes de las interacciones camales entre varones y hembras. La (inexistente) relación sexual, como Lacan insiste repetidamente, es el paradigma de los omnipresentes temas de la armonía y la totalidad que colorean, en un plano global, conceptualizaciones fundamentales que afectan a la esencia de la realidad y el ser material[7]. «Il n'y a pas de rapport sexuel» implica, entre otras cosas, que falta la coordinación equilibrada, que la naturaleza, en el seno de la existencia humana, es cualquier cosa menos un armonioso y total «Uno-Todo». Como Lacan expresa en el decimoséptimo seminario, la naturaleza no «copula» a fin de generar la ficticia, perfeccionada unidad de una totalidad esférica[8]. Quizá este fracturado campo del ser material debería designarse como un «real barrado» (correspondiente al «Otro barrado» de Lacan en cuanto el inconsistente, conflictivo, orden simbólico).

¿Cuáles son las consecuencias de estas reflexiones sobre la disarmónica «no-totalidad» de la naturaleza (humana)? Más específicamente, ¿de qué modo es este Real barrado relevante para una teoría de la subjetividad informada por el psicoanálisis? La obra tardía de Lacan sólo contiene unas cuantas insinuaciones. En un determinado punto, identifica la «libertad» *[liberté]* con «la inexistencia de la relación sexual»[9], lo cual, a la luz de lo dicho, puede entenderse como indicio de que la libertad de la que disfruta el sujeto autónomo la hace posible la falta de una fundamentación

[7] J. Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre VILL Le transfert, 1960-1961,* ed. de J.-A. Miller, París, Éditions du Seuil, 2001 *(seconde édition corrigée),* p. 117 [ed. cast.: *El seminario 8: La transferencia,* Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 96], J. Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XVLII: D'un discours qui ne serait pas du semblant, 1971* (manuscrito mecanografiado inédito), sesión del 17 de febrero de 1971. J. Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XIX: Le savoir du psychanalyste, 1971-1972* (manuscrito mecanografiado inédito), sesión del 3 de marzo de 1972.

[8] J. Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XVIL L'envers de la psychanalyse, 1969-1970,* ed. de J.-A. Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 36 [ed. cast.: *El seminario 17: El reverso del psicoanálisis,* Buenos Aires, Paidós, 1992, p. 34],

[9] J. Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XVLLL,* cit.

orgánica integrada en cuanto base sustentante del ser de este sujeto. Análogamente, varios años más tarde, Lacan habla de la naturaleza como no tan natural porque está interiormente plagada de «podredumbre» *[pourriture],* de una descomposición o defecto en que la cultura (en cuanto *antiphysis*) borbotea *[bouillonerP.* Así vista, la naturaleza humana está naturalmente destinada a la desnaturalización. Para decirlo de otro modo, la subjetividad inmaterial surge de la disfuncionalidad de un fundamento libidinal-material[11]. Avanzar con el desarrollo de estas proposiciones lacanianas superficialmente esbozadas requiere la vuelta a un pensador que Lacan en ninguna parte menciona, siquiera una vez, ni en las novecientas páginas de los *Écrits* ni en los veintisiete años de *le Séminaire:* el filósofo idealista alemán F. W. J. Schelling.

Una síntesis de Schelling y Lacan permite plantear el argumento de que ciertas propiedades de una asubjetiva, heterónoma fundamentación libidinal-material (como lo Real barrado de la naturaleza humana) funcionan como condiciones fundamentales de posibilidad de la ontogénesis de la autonomía subjetiva (como una trascendencia de esta misma fundamentación «natural»). Estas propiedades son las condiciones metatrascendentales del acontecimiento del advenimiento del sujeto trascendente(tal) schellingiano-lacaniano *qua* $. Una teoría psicoanalítica de la subjetividad informada por el idealismo alemán es capaz de sostener que, por extraño que pueda sonar, la autonomía surge inmanentemente de la heteronomía como un exceso o un excedente que no puede volver a reinscribirse en el registro ontológico del que brotó. Como Lacan indica en sus seminarios posteriores, la libertad de la subjetividad autónoma sólo es posible si el ser es inherentemente incompleto e internamente inconsistente, asimétrico y desensamblado. Si, por contra, el ser enteramente unido consigo mismo, si la naturaleza material es una máquina que funciona perfectamente y en la que todos y cada uno de los piñones y componentes están orgánicamente coordinados en un único, masivo todo de un Uno-Todo ininterrumpido, entonces no queda ningún espacio, no se mantiene abierto ningún

[10] J. Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XXIV,* sesiôn del 17 de mayo de 1977.

[11] A. Johnston, «Against Embodiment: The Material Ground of the Immaterial Subject», *Journal for Lacanian Studies* 2, 2 (diciembre 2004), pp. 230, 243, 250-251.

claro, para el surgimiento de algo capaz de (al menos de vez en cuando) trascender o romper con esta sofocante clausura ortológica. El ser debe ser original y primordialmente desequilibrado a fin de que el sujeto en cuanto exceso transontológico se haga operativo[12]. Como Schelling mismo afirma sucintamente: «Si la naturaleza primera estuviese en armonía consigo misma, permanecería. Sería constantemente Uno y nunca devendría Dos»[13]. Esos puntos y momentos en los que el ser se hace disfuncional (esto es, cuando, para decirlo sin mucho rigor, «el gobierno de las cosas» se viene abajo) señalan la posibilidad de la génesis de la subjetividad como aquello que no puede reducirse a un mero circuito en la maquinaria de un vil sustrato material en el que todo está exhaustivamente integrado con todo lo demás.

Schelling, en su diálogo *Clara,* habla del «horror de la naturaleza»[14], afirmando que «en la naturaleza había algo sin nombre y aterrador»[15]. Luego apunta la «espantosa» necesidad de la naturaleza efímera de la naturaleza[16]. En *Las edades del mundo,* mantiene que intuir la «vida interior» que subyace a la «pacífica» fachada de las apariencias de la realidad es probable que provoque «terror»[17]. Este tema schellingiano, que pasa a primer plano en sus posteriores textos postidealistas a partir de 1809, es vitalmente importante para una teoría materialista trascendental, metapsicológicamente basada, de la subjetividad en la medida en que tácitamente plantea dos tesis axiomáticas que son cruciales para tal teoría. Una: la subyacente base ontológica del sujeto consiste en la materialidad de un cierto Real... más específicamente, de una economía libidinal internamente en conflicto, que casa mal consigo misma desde el mismo comienzo (en otras palabras, el «vórtice del instinto» *[Trieb]* en cuanto la volatilidad de, por así decir, la sustancia contra sí misma); dos: el sujeto es genéticamente pro-

12 F. W. J. Schelling, *The Ages of the World: Third Version Ce. 1815),* Albany, NY, State University of New York Press, 2000, pp. 60-61 [ed. cast.: *Las edades del mundo,* Madrid, Akal, 2002, p. 230].

13 *Ibid.,* p. 12 [ed. cast, cit.: p. 182],

14 F. W. J. Schelling, *Clara, o Sobre la conexión de la naturaleza con el mundo del espíritu,* Albany, NY, State University of New York Press, 2002, p. 19-

15 *Ibid.,* p. 21.

16 *Ibid.,* p. 22.

17 F. W. J. Schelling, *The Ages of the World,* cit., pp. 20, 49 fed. cast.: pp. 189, 228],

ducido como una consecuencia del hecho de que el perturbador descontento de este estado inicial mueve a realizar esfuerzos por el amansamiento y la domesticación de este «corpo-Real»[18], esfuerzos que llegan a constituir y definir los contornos fundamentales de la subjetividad misma (como una posición de sujeto caracterizada por una [pseudo-] trascendencia de la materialidad encarnada)[19].

PARTE UNO: DE LA CORPOREIDAD ESPIRITUAL...

En su ensayo de 1809 sobre la libertad humana, Schelling describe cómo un ocluido-pero-insistente punto flaco, una base anárquica, subyace siempre a las tranquilas, tersas superficies de la realidad racionalmente gobernada, conceptualmente bien estructurada (superficies que surgieron de este mismo oscurecido fundamento: aun cuando, una vez han surgido, se genera una tensión sostenida entre la superficie y la profundidad, entre, en términos de Schelling, lo ideal y lo real)[20]. Al menos por lo que a la existencia humana se refiere, Schelling postula una ley de la entropía al revés: lo primero es el caos, y cualquier orden establecido es necesariamente precedido por este mismo caos del que surge y al que subsiguientemente excluye[21]. Coheréntemente sostiene que lo real es necesariamente anterior a lo ideal[22], es decir, que las palpitaciones de una arcaica, umbría (proto-)materialidad se producen antes y condicionan la subsiguiente eclosión de la luminosa flor de una dimensión de la existencia más evanescente, espiritualizada, enraizada sin em-

18 A. Johnston, *Time Driven: Metapsychology and the Splitting of the Drive,* Evanston, IL, Northwestern University Press, 2005.

19 A. Johnston, -Revulsion is not without its subject: Kant, Lacan, *iiiek* and the Sympton of Subjectivity», *Pli: The Warwick Journal of Philosophy* 15 (primavera 2004), pp. 201, 205, 228.

20 E W. J. Schelling, *Philosophical Inquiries into the Nature of Human Freedom and Matters Connected Therewith,* Chicago, The Open Court Publishing Company, 1936, p. 34 led. cast.: *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados,* Barcelona, Anthropos, 1989, p. 1831.

21 *Ibid.,* p. 34 [ed. cast, cit.: p. 1831.

22 F. W. J. Schelling, «Stuttgart Seminars», en *Idealism and the Endgame of Theory: Three Essays by F. W.J. Schelling,* Albany, NY, State University of New York Press, 1994, p. 202.

bargo en este denso, pesado suelo[23]. El crucial *caveat* con el que Schelling acompaña la delincación de esta dinámica básica es, sin embargo, que «la dependencia no determina la naturaleza de lo dependiente, y meramente declara que la entidad dependiente, sea lo que sea, sólo puede ser consecuencia de aquello de lo que es dependiente; no declara lo que es ni lo que no es esta entidad dependiente»[24]. En otras palabras, reconocer que lo ideal es (ontogénicamente) condicionado por lo real no es equivalente a una afirmación reduccionista con el efecto de que lo ideal sea meramente un epifenómeno en relación con lo real. Aquí, de conformidad con un principio general del pensamiento dialéctico, los efectos (ideales) pueden llegar más allá de sus causas (reales). Esto permite la posibilidad de que el fundamento de lo real material pueda interna / inmanentemente dar lugar a un proceso de «des-materialización» que finalmente resulte en el surgimiento de una forma inmaterial de subjetividad, un sujeto que disfrute de un relativo grado de autonomía en relación con el fundamento (esto es, el *Grund* schellingiano) del que se separa en el proceso de ser creado.

Más aún, la invocación que hace Schelling de la noción de una «nostalgia primordial» en los pasajes del *Freiheitschrift* de 1809, citado más arriba, se refiere a un aspecto de sus obras posteriores que es de gran importancia para lo que aquí se está dilucidando: la proposición de que fúerzas como las pulsiones, los deseos y las pasiones desempeñan un papel absolutamente fundacional en la constitución de la realidad (una proposición que es central en cualquier explicación psicoanalítica de la condición humana). En los *Seminarios de Stuttgart,* de 1810, Schelling proclama que el «deseo» *[Begierde]* es la manifestación primordial de la idealidad espiritual[25] (él define el deseo como «un afán infatigable» y «una obsesión eternamente insaciable»[26]). Este espíritu *[Geist]* deseoso, apasionado, «se alimenta a sí mismo» y «es adicto a la materia»[27]. Es decir: la espiritualidad ideal, inicialmente encarnada en el deseo, es simultáneamente independiente y dependiente de la materia-

[23] F. W. J. Schelling, *Clara,* cit., p. 54.

[24] F. W. J. Schelling, *Philosophical Inquiries into the Nature of Human Freedom,* cit., p. 18 [ed. cast, cit.: p. 1351.

[25] F. W. J. Schelling, «Stuttgart Seminars», cit., p. 230.

[26] F. W. J. Schelling, *The Ages of the World,* cit., p. 21 [ed. cast, cit.: p. 190],

[27] F. W. J. Schelling, «Stuttgart Seminars», cit., p. 230.

lidad real (o, como lo formula en *Las edades del mundo,* la «codicia» está a medio camino entre la nada y el ser como un no-ser que, sin embargo, no es una mera nada)[28]. ¿No es ésta una contradicción insostenible?

Esta desconcertante paradoja se hace comprensible en cuanto uno entiende que, según Schelling, hay un paradójico antagonismo / tensión que siempre-ya perturba al ser desde el centro de su núcleo interno. Hay algo «en el ser además del ser mismo». Como incansable afirma una y otra vez, lo real del ser natural contiene en sí mismo lo ideal de la negatividad espiritual como aquello que se desprende de este fundamento y lo trasciende. El tratamiento del deseo por parte de Schelling aquí es un producto de su tendencia general a trazar el mapa de la génesis inmanente de lo trascendente en sus diversas formas y modos. Proclama que «la naturaleza. .. se libera de dentro afuera»[29]. A propósito del deseo como la encarnación de la dimensión espiritual, esto significa que una apasionada nostalgia apropiada a lo real del ser natural (más bien que la colisión de este ser con la otridad de una preexistente agencia o fuerza externa) genera internamente la pulsión necesaria para que aquello que está eternamente en el ser, más que ser él mismo, salga de la clausura ontològica de lo que Schelling describe como los estériles ciclos de expansión y contracción. La pulsión tras de la «velocidad de escape» de la casa-prisión del vórtice del *Trieb* procede del interior de los confines de esta misma prisión. Los manuscritos sobre las *Weltalter* son bastante explícitos sobre esta cuestión. La vida primordial está acechada por «el deseo de escapar del movimiento involuntario y de la angustia de la añoranza», por una «obsesión» o un «anhelo» por alcanzar la libertad con respecto al movimiento rotatorio de las pulsiones[30] (con Schelling identificando este movimiento rotatorio, este movimiento circular, como la «primera naturaleza»[31])- Más aún, este estado primordial implica, como parte de su misma esencia, el desequilibrio de la contradicción. El «fuego de la contradicción» en cuanto el «descontento» de una «rabia autolacerante» inmanente a la mate-

[28] F. W. J. Schelling, *TheAges of the World,* cit., p. 48 [ed. cast, cit.: pp. 219-220],

[29] *Ibid.,* p. 58 [ed. cast, cit.: p. 2291.

[30] *Ibid.,* cit., pp. 27-28 [ed. cast, cit.: p. 1991.

[31] *Ibid.,* pp. 20, 92 [ed. cast, cit.: pp. 190, 2551.

rialidad del ser provoca / desencadena el surgimiento y el esfuerzo por alcanzar un plano «superior» de existencia por encima del irritante, bullente caldero de la materia guiada[32]. Si por «deseo» Schelling se está refiriendo a esta pulsión básica dentro de lo Real material, entonces ahora debería estar claro por qué el deseo, en cuanto la base de la espiritualidad ideal, es simultáneamente independiente y dependiente de la materialidad real del ser: el ser da nacimiento al no-ser de un deseo que, aunque debe su existencia al ser, trata de conseguir una autonomía relativa con respecto a éste.

Sobre un escenario así montado, es posible examinar productivamente las *Weltalter* de Schelling desde un ángulo lacaniano. El relato expuesto en *Las edades del mundo* puede interpretarse como una narración metapsicológica de la ontogénesis de la subjetividad psíquica contada en términos teosóficos. Schelling mismo ofrece una explicación de por qué se siente forzado a recurrir a alegorías y metáforas que podrían parecer menos claras e inequívocas que el discurso de la filosofía moderna tardía empleado en sus escritos anteriores. Los tres borradores del manuscrito de las *Weltalter* representan un proyecto inacabado que aspiraba a tratar de las tres épocas temporales del pasado, el presente y el futuro. Las tres frustradas versiones que nos han llegado de este proyecto se ocupan exclusivamente del pasado. Y por «pasado» Schelling entiende el «paso eterno», esto es, un tiempo previo al tiempo (lineal) que desde siempre precede al periodo temporal presente[33]. El filósofo no tiene otra elección que tratar de conceptualizar este pasado eterno, un pasado que difiere radicalmente del presente, del interior de los confines y restricciones de la era del presente[34].

Durante los *Seminarios de Stuttgart* de Schelling, hay momentos en los que los bocetos preliminares de la empresa de las *Weltalter* son bastante visibles. Él afirma explícitamente que existe un paralelo absoluto entre, por un lado, la dinámica genética implícita en la formación de la subjetividad individual y, por otro, el proceso de la creación por Dios del mundo natural existente mediante la elevación de Sí mismo por encima de la turbia refriega de Su propio ser gobernado por las pulsiones[35]. Con el su-

32 *Ibid.*, pp. 90-91 led. cast. cit.: pp. 254-2551.
33 *Ibid.*, pp. 38-39 [ed. cast. cit.: pp. 207-208],
34 *Ibid.*, p. 100.
35 F. W. J. Schelling, «Stuttgart Seminars», cit., pp. 206-207.

jeto singular y el creador divino, una «llegada-a-la-consciencia» procede a partir de un previo «estado preconsciente *[Bewusstlosigkeit]»* desprovisto de «toda consciencia de división y distinción *[Scheidung und Unlerscheidung]»*[36]. Lo que es más, en este mismo texto Schelling mantiene que la consciencia misma requiere de la separación, la discordia, el conflicto, el antagonismo, etcétera... en una palabra, de «la división y la distinción»[37].

En *Las edades del mundo,* el teosòfico relato de Schelling refiere una condición primordial (como el «estado preconsciente» mencionado en los *Seminarios de Stuttgart)* caracterizada por una palpitación estéril, una oscilación recurrente, entre las fuerzas opuestas de expansión y contracción[38] (como la circulación rotatoria de pulsiones arcaicas). Incluso indica que esta condición, marcada por una oposición de fuerzas, implica estar atrapado en la clausura de un círculo vicioso[39]. ¿Qué saca, por fin, de este callejón sin salida? Si esta palpitante oscilación entre expansión y contracción estuviera en perfecto equilibrio, lo cual implicaría una estricta complementariedad, entonces este estado inicial persistiría indefinidamente. Schelling conjetura, sin embargo, que alguna clase de desequilibrio perturbador, de tensión desestabilizadora que perturba el movimiento cíclico de las pulsiones, interviene para provocar que esta condición originaria se resquebraje, dé lugar a algo distinto: «La contradicción... es lo único que impulsa, no, que compele, a la acción. Por tanto, sin la contradicción no habría movimiento, ni vida ni progreso. Sólo habría detención eterna, un letargo de todas las fuerzas»[40]. Schelling propone aquí que nunca hubo un estado primordial de equilibrio estable entre tendencias diametralmente opuestas con las que empezar, ni siquiera en el pasado eterno. Si, en el comienzo, se hubiera producido un equilibrio satisfactorio como ése, nunca habría habido un genuino comienzo como el inicio de una trayectoria de movimiento a partir de este punto de origen, al cual habría dejado atrás. Schelling mantiene inequívocamente que, en el comienzo, hay «contradicción» (esto es, antagonismo, desequilibrio, conflicto y tensión).

36 *Ibid.,* p. 206.
37 *Ibid.,* p. 200.
38 F. W. J. Schelling, *The Ages of the World,* cit., pp. 5-6.
39 *Ibid.,* p. 11 [ed. cast, cit.: p. 181],
40 *Ibid.,* p. 12 [ed. cast, cit.: p. 182],

En consecuencia, el *Grund* de las pulsiones no es un fundamento ontológico coherente, sólido, unificado, de energías y pulsiones naturales armoniosamente integradas, una masa homogénea, monolítica, de una densa corporeidad idéntica consigo misma, sino más bien un batiburrillo fragmentado y perturbado de elementos en conflicto que carecen de una medida, proporción o *ratio* absolutamente simétrica. A fin de explicar la (hipotética) transición de lo real del fundamento (pasado) a la realidad de la existencia (presente), este pasado debe suponerse que es (en jerga lacaniana) algo real barrado (esto es, algo real siempre-ya dislocado consigo mismo). Uno debe suponer que, por así decir, el fundamento no consigue fundamentar: que el *Grund* es *Ungrund,* una abismal falta de fundamento.

PARTE DOS: ... A LA ESPIRITUALIDAD CORPÓREA

En la narración de las *Weltalter,* el desequilibrado *Grund*-como-*Ungrund,* debido a su insatisfactoria inestabilidad y sus contradicciones provocadoras de deseos, cataliza el repentino acontecimiento de un gesto de negación (con la inconsistencia interna del fundamento como precondición vital que permite la misma ocurrencia de este gesto: las grietas en el fundamento del *Grund* son los espacios abiertos, el claro dentro y a partir del cual puede reventar algo distinto de las propias pulsiones de este fundamento). Según Schelling, la salida (a través de la negación inmanente) del inconsistente fundamento de lo real barrado es el verdadero momento del comienzo (más que el pasado eterno del vórtice del *Trieb* matizando como un comienzo propiamente dicho). Él afirma que el comienzo de cualquier movimiento que sea se predica en base a una negación de un punto que se convierte en un punto de partida gracias a esta negación[41]. En términos teosóficos y filosóficos combinados, Dios debe «rehusar» Su lado inconsciente, casi material, a fin de convertirse en Él mismo en cuanto un sujeto actualizado; de hecho, es gracias a este acto expulsivo de abyección, a esta violenta toma de distancia con respecto a las pulsiones, como Dios llega a (ser) Él mismo[42].

[41] *Ibid.,* p. 16 [ed. cast, cit.: p. 186].

[42] F. W. J. Schelling, -Stuttgart Seminars», cit., pp. 207-208; *The Ages of the World,* cit., p. 31 [ed. cast, cit.: p. 200],

Para una interpretación metapsicológica, el acontecimiento de la ruptura con la ciénaga de las pulsiones es de especial interés. El acto schellingiano (en cuanto decisión *[Entscheidung]* de divorciarse, apartarse o separarse *[scheiden]:* de ahí el término *«Ent-Scheidung»,* que significa una decisión separadora o una decisión de separarse), lo mismo que lo real lacaniano, es una ocurrencia que nunca se ha dado en el campo de la realidad plenamente constituida (en cuanto el dominio de la «existencia», opuesto al del fundamento, en cuanto *per* la distinción fundamento-yersws-existencia de Schelling). No obstante, este acto debe suponerse como sucedido a fin de explicar el *statu quo* del presente.

En los *Seminarios de Stuttgart,* Schelling afirma sin rodeos que el acontecimiento de la *Ent-Scheidung* no se ha de pensar como un acto que ocurre en algún punto dentro del flujo lineal del tiempo cronológico. Mantiene que esta intervención es ella misma atemporal[43]. Un efecto clave de la *Ent-Scheidung* es dar lugar a la temporalidad cronológica, iniciar el movimiento lineal del tiempo. Esta decisión-separación no está en el tiempo; crea el tiempo. Aunque es tratado como arcaico y primordial (si bien no arcaico y primordial en el sentido de un momento ahora-pasado-pero-otrora-presente), el movimiento rotatorio de las pulsiones no se ha de confundir con el «verdadero comienzo» como tal. Es decir: sólo con la cancelación / negación de este vórtice del *Trieb* a través del gesto de la *Ent-Scheidung* en cuanto un genuino comienzo es posible una iniciación de un movimiento (temporal) de cambio y flujo (en lugar de repetición cíclica) que se aparte de su punto pasado de origen desde entonces superado. El acto de apartarse de lo real del fundamento en Schelling no puede ser incluido él mismo en los parámetros de la realidad de la existencia que genera como un resultado (aquí uno se encuentra con la lógica según la cual la causa es necesariamente ofuscada por sus efectos: el dominio de los efectos de la causa es estructuralmente incapaz de acomodar o integrar su propia «causa perdida»[44]).

[43] F. W. J. Schelling, «Stuttgart Seminars», cit., p. 205.

[44] J. Lacan, *The Seminar ofJacques Lacan, Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis, 1964,* ed. J.-A. Miller, Nueva York, W. W. Norton and Company, 1979, p- 128 *[El seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis,* Buenos Aires, Paidós, 1997, p. 172],

En estas líneas la filosofía schellingiana hace una contribución crucial a la teoría psicoanalítica luchando por arrojar luz sobre la relación entre, por un lado, la dimensión inconsciente de la subjetividad psíquica y, por otro, la iniciación y ejecución de decisiones y hechos. Aquí y allá, Freud menciona ocasionalmente lo que, desconcertantemente, designa como la «elección de la neurosis»[45]. ¿Qué significa decir que un individuo «elige» su estructura de carácter psicopatológico, especialmente para un modelo de mente basado en el axioma de que un control inconsciente, más que consciente (y, por tanto, probablemente fuera de los parámetros de cualquier agencia de toma de decisiones capaz de elección), sobredetermina la vida mental? ¿Las psicopatologías, al menos según el psicoanálisis, no les suceden a los individuos, en lugar de ser elegidas por éstos a través de alguna clase de extraño proceso deliberativo? En cierto modo, el «sujeto del inconsciente» lacaniano exhibe una similar excentricidad desconcertante: ¿no es el inconsciente fundamentalmente asubjetivo, aquello que elude o escapa al dominio de la subjetividad?

Para la filosofía schellingiana, así como para la metapsicología freudiano-lacaniana, previamente al advenimiento de la represión (ella misma condicionada por un establecimiento previo de los rudimentos de la mediación representacional-estructural) no se puede hacer una distinción entre lo que es consciente y lo que es inconsciente; ningún sistema psíquico existe, sin embargo, *per se.* Como consecuencia de un cierto «corte», se crean simultáneamente dos nuevos estratos: el inconsciente y el sujeto. El advenimiento de la mediación representacional-estructural permite que la subjetividad (esto es, el *parlétre qua* $) apareza como lo que se separa de la turbulenta inmediatez de las pulsiones y la trasciende, donde esta inmediatez se ha convertido correlativamente en lo que para siempre jamás debe permanentemente reprimirse (esto es, en inconsciente). El inconsciente y el sujeto son coemergentes, y deben su existencia a los mismos factores ontogénicos. Así, la frase de Lacan «sujeto del inconsciente» podría interpretarse como que, en un sentido, apunta a la afirmación de

[45] J. Strachey (ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud,* Londres, Hogarth Press, 1953-1973 (en lo sucesivo *SE), SE* I: 231, 270-271; 279; *SE* 3; 220, 255.

que los procesos de subjetivación y los movimientos / mecanismos que generan el inconsciente son co-dependientes. En otras palabras, ningún(a) sujeto(subjetivación) es posible sin la creación de un inconsciente.

En *Las edades del mundo,* Schelling describe un hecho que no puede nunca hacerse conscientemente sabido. Más específicamente, identifica el momento mítico en que un individuo «decide» sobre la naturaleza de su carácter esencial (sorprendentemente afín a la idea de Freud de que alguien «elige» su neurosis) como precisamente tal hecho[46]. En este momento, dos importantes preguntas exigen respuesta. En primer lugar, ¿son las pulsiones y su movimiento rotatorio el contenido distintivo de la época temporal del pasado eterno o, alternativamente, contiene (también) este pasado eterno el acto-decisión que rompe con estas mismas pulsiones? En segundo lugar, aunque esta «elección» podría ser *a priori* o trascendental en relación con la realidad experiencial plenamente constituida (en otras palabras, esta decisión de separación es una constitutiva condición de posibilidad del surgimiento de la realidad de la existencia a partir de lo real del fundamento), ¿cuáles son las condiciones meta-trascendentales de posibilidad de la ocurrencia de este decisivo momento mismo?; es decir, ¿qué aclara el espacio, dentro de lo real del fundamento, para la irrupción de la *Ent-Scheidung*? Como se hará cada vez más evidente, estas dos preguntas están relacionadas entre sí.

Así que ¿por qué el hecho schellingiano, en cuanto visto a través de las lentes de la «elección de la neurosis» de Freud y/o el «acto» de Lacan, debe ser inconsciente? ¿Por qué no puede la *Ent-Schedung* volver presentarse ante la consciencia del sujeto? Opera aquí el reverso complementario del efecto hegeliano que excede a su causa, a saber: la causa kantiana que excede (o se retira detrás de) su efecto. El acto / hecho trascendental que funda la consciencia no puede (re)introducirse en la realidad circunscrita del campo experiencial al que da lugar.

En consecuencia, el inconsciente schellingiano-lacaniano no ha de identificarse exclusivamente como el vórtice del *Trieb* (en

[46] F. W. J. Schelling, *TbeAges ofthe World,* cit., p. 85 ted. cast, cit.: pp. 248-2491.

términos freudianos ortodoxos, el inconsciente no es simplemente el *id).* En lugar de eso, lo que permanece inconsciente en el sujeto constituido es, por encima de todo lo demás, el perturbador gesto de corte del acto / hecho *qua Ent-Scheidung* que fundamenta la subjetividad misma en su (pretensión de) deshacerse de las pulsiones. El origen más propio de la subjetividad es la cosa más ajena e inaccesible para ella. La schellingiana categoría temporal del pasado eterno contiene el vórtice del *Trieb,* así como el hecho de la *Ent-Scheidung.* El inconsciente no es solamente la floreciente masa del /¿/-cuerpo y su multitud de impulsos libidinales, aunque éstos también forman parte de ella. Previamente a la «cisión» del acto-decisión que genera al sujeto mediante una escisión de lo real de su propio *Grund,* no hay ninguna distinción en absoluto entre el inconsciente y la consciencia. De ahí que el inconsciente, junto con la consciencia, sea creado por la *Ent-Scheidung,* y este acto-decisión mismo es casi instantáneamente absorbido en uno de los productos de su propia intervención misma (esto es, este acto-decisión crea el inconsciente, y luego es engullido por este mismo inconsciente por él producido, devorado por su propia progenie)[47].

Esta refundición del inconsciente lleva a la opinión central de que el inconsciente, escondido tras los velos de la represión, no se ha de entender meramente como un agregado de factores y fuerzas sobredeterminantes que comprometen o impiden las capacidades autónomas del individuo como un agente libre (ésta es una cruda pero habitual descripción del inconsciente psicoanalítico). Más bien, la represión oculta con frecuencia lo opuesto, a saber; el «abismo de la libertad» schellingiano, una radical indeterminación y ausencia de fundamento cubierta por diversas capas psíquicas para evitar este vacío. Enfrentarse al inconsciente, en lugar de implicar una constatación de que uno es un muñeco bailando al final de las cuerdas personal-históricas firmemente sostenidas por un libidinoso titiritero, muy bien podría equivaler, en ciertos casos, a afrontar cara a cara una autonomía abismal, una anónima nada / negatividad situada en el extinto núcleo de la existencia subjetiva de uno. Parafraseando a Freud («el hombre normal no es sólo mucho más inmoral de lo que

[47] F. W. J. Schelling, *Clara,* cit., p. 28.

cree, sino también mucho más moral de lo que sabe»[48]), podría decirse que el hombre normal está no sólo mucho más determinado de lo que cree, sino que también es mucho más libre de lo que sabe[49].

Podría pensarse que la libertad humana, una autonomía aparente no vista en ninguna otra parte del mundo natural, es algo que los individuos aprecian como singularmente emblemática de su humanidad, como un don casi divino que forma el núcleo de un sentido de la dignidad y el valor. Una de las innovaciones poskantianas de Schelling es su inversión de esta impresión por lo que se refiere a la libertad. Ya en la filosofía práctica de Kant, el estatus de la autonomía humana, ella misma una propiedad innata de los seres dotados de razón, es un tanto ambigua. Aunque merece estima, la mayor parte de las veces aquellos a los que se lega esta autonomía la experimentan, al menos fenomenològicamente hablando, como una carga dolorosa, una voz culpabilizadora que manda obediencia y demanda el sacrificio de la cómoda persecución de inclinaciones orientadas hacia el placer[50]. Schelling va mucho más lejos: la verdadera extensión de la libertad humana es tal, que encontrarse con ella puede producir horror o terror. En el diálogo *Clara,* el personaje que da nombre al diálogo observa que «la visión de la libertad -no la libertad que así se suele llamar, sino la verdadera y real- tendría que ser insoportable para el hombre, aunque la gente habla continuamente sobre ella y la elogia a cada instante»[51]. Los manuscritos sobre las *Weltalter* se hacen eco de la observación de Clara: «La mayoría de las personas se asusta precisamente ante esta libertad abismal. .. donde ven un relámpago de libertad, se dan la vuelta como ante un relámpago que lo consume todo y se sienten abrumados por la libertad como por un fenómeno que procede de lo inefa-

[48] *SE,* 19: 52.

[49] A. Zupancic, *Ethics of the Real: Kant, Lacan,* Londres y Nueva York, Verso, 2000, pp. 28, 39. A. Zupancic, *Das Reale einer Lllusion: Kant und Lacan,* Baden-Baden, Suhrkamp, 2001, pp. 35, 46.

[50] I. Kant, *Critique of Practical Reason,* New Jersey, Prentice-Hall, Inc., 1993, pp. 76-77 [ed. cast.: *Crítica de la razón práctica,* México, Porrúa, 1977, p. 1051. I. Kant, *Principles of the Metaphysics of Morals,* Indianapolis, The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1949, pp. 13-14 [ed. cast.: *Fundamentación de la metafísica de las costumbres,* Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pp- 33-351.

[51] F. W. J. Schelling, *Clara,* cit., p. 28.

ble, de la libertad eterna, de donde no hay ningún fundamento en absoluto»[52].

Psicoanalíticamente hablando, esto sugeriría que la libertad abismal no es «inconsciente» simplemente en el sentido de ser estructuralmente incompatible con la consciencia. Más bien, el espectro de esta libertad está desterrado de la consciencia por razones más defensivas que estructurales. En otras palabras, tal autonomía es inconsciente no solamente porque el acto de fundamentación sin fundamento que genera la consciencia no puede devenir él mismo consciente; esta autonomía sigue siendo también inconsciente aun en las estrategias represivas porque es perturbadora... en algunos casos, incluso aterradora.

Schelling afirma que la autonomía humana es una libertad para el mal tanto como para el bien, que los individuos contienen una propensión *a priori* a lo diabólico lo mismo que a lo angélico[53]. También el mal es espiritual, y no simplemente patológico *qua* material-fenoménico. Dado que la libertad schellingiana carece, en esencia, de fundamento, no hay ley trascendente, ningún principio superior, normativo, de la razón ético-moral, que gobierne su empleo (como Lacan diría: «No hay ningún Otro del Otro» o «el gran Otro no existe»). El lado «bueno» de esta libertad es con frecuencia una fuente de dolor, por cuanto obliga a los individuos a hacer lo que no se siente como placentero en nombre de una norma moral. Pero el lado «malo» también es doloroso, si bien por razones diferentes. El tratamiento de este tema por parte de Schelling sugiere que los individuos, si éstos verdaderamente se detuvieran a ponderar de qué son capaces gracias al vacío de libertad abismal situado en el núcleo sin fundamento de su mismo ser, se percatarían de que poseen la capacidad de tomar parte en las más monstruosas de las atrocidades: «Sería deseable que la corrupción del hombre no pudiese llegar más que a la animalidad; pero, por desgracia, el hombre sólo puede estar por encima o por debajo del hombre»[54]. Un aspecto de la autonomía que la hace perturbadora es el hecho de que no hay ninguna garantía en absoluto de que aquellos dotados de ella actua-

[52] F. W. J. Schelling, *The Ages of the World,* cit., p. 78 [ed. cast, cit.: p. 234],

[53] F. W. J. Schelling, *Philosophical Inquiries into the Nature of Human Freedom,* cit., pp. 44-45, 47-48 [ed. cast, cit.: pp. 195, 1971.

[54] *Ibid.,* p. 49 [ed. cast, cit.: p. 1991.

rían «apropiadamente», de una manera aceptable para los demás (o incluso para ellos mismos: deben tenerse en cuenta los diversos lazos que vinculan al sujeto autónomo con el *Todestrieb* freudiano-lacaniano, especialmente en la medida en que el instinto de muerte implica la autodestructividad masoquista, la capacidad humana para desviarse de los caminos trazados por el autointerés natural y/o racional).

Gran parte del análisis precedente ha prestado un apoyo tácito y constante a la siguiente afirmación: la oposición entre *Grund* y *Urgrund,* entre el vórtice del *Trieb* y el abismo de la libertad -en sus escritos posteriores, Schelling, según cierta lectura, propone que la nada del *Urgrund* precede a la plenitud del *Grund-,* es una dicotomía falsa. El dominio de las pulsiones es él mismo el dominio que sustenta la autonomía humana. El *Trieb* es la libertad... o, como mínimo, es la contingente condición material de posibilidad del surgimiento de la autonomía plena[55]. En jerga schellingiana, el *Grund* es *Urgrund;* el fundamento es incapaz de funcionar con una capacidad de fundamentación en la medida en que está inestablemente dividido contra sí mismo. El fundamento no es un fundamento como algo fundamentado o que fundamenta (Heidegger declara que, desde el punto de vista de Schelling, «la naturaleza del hombre está basada en la libertad»[56], lo cual ahora, en este contexto actual, requeriría interpretarse en el sentido de que el fundamento de la esencia distintivamente humana de la humanidad es la misma carencia de una naturaleza que fundamente).

Un auténtico paradigma materialista debe basarse en la tesis axiomática de que el ser material mismo (sea un cuerpo, la naturaleza, el mundo, etcétera) es internamente inconsistente, está acribillado de antagonismos, fisuras, brechas y tensiones. Para un materialista schellingiano-lacaniano, los cimientos del edificio ontològico deben contener grietas. En otras palabras, la materialidad de lo real no es ni homogénea ni armoniosamente idéntica consigo misma; lo real está barrado. ¿Por qué es tan crucial esta tesis? ¿Por qué es esencial para el sostenimiento de una teoría materialista del sujeto que no sea vulnerable a recaídas a modelos idealistas? Si se mantiene que lo real del ser material no

55 A. Johnston, *Time Driven,* cit.

56 Heidegger, *Schelling's Treatise on the Essence of Human Condition,* p. 60.

está barrado (esto es, que el cuerpo, la naturaleza y el mundo son sustancias orgánicamente integradas, en las que las funciones de sus diversos elementos constituyentes están coordinadas y operan conjuntamente), entonces se debe o bien negar la existencia de la subjetividad (como mínimo, descartarla como un residuo epifenoménico de la realidad física), o bien regresar a crudas versiones de la dicotomía real-fera¿s-ideal. Dado su sofocante hermetismo ontológico, la materialidad del materialismo vulgar no puede dar lugar a una subjetividad no-epifenoménica. En consecuencia, si se desea afirmar las tesis materialistas sobre la primacía de lo real material al mismo tiempo que postular la existencia efectiva de una subjetividad no-epifenoménica, o bien se traiciona inmediatamente el materialismo refrendando la posición idealista de que un dominio enteramente separado «por encima» del ser material «existe» por sí mismo, o bien, alternativamente, se trata de encontrar un medio de delinear la génesis material del sujeto inmaterial[57]. La condición metatrascendental última del sujeto trascendental es lo real material del ser como «no Todo». La sustancia del ser debe contener escisiones en su interior, escisiones dentro de cuyos claros como rendijas se mantiene abierta la posibilidad del autohendimiento de esta misma sustancia. Este hendimiento es una parte vital de lo que produce al sujeto.

Para Schelling, la idealidad de la subjetividad surge de lo Real de un ser fracturado, en conflicto, en cuanto un medio de rebasar, superar o trascender esta masa torturada, de materia guiada por los impulsos que se retuerce. Y para Lacan, lo real exhibe varias propiedades casi hegelianas. Ahí se pueden discernir ciertas convergencias de opuestos. Por ejemplo, lo real es simultáneamente la plenitud positiva del material, el ser corporal, tanto como el vacío negativo de la ausencia que elude la encarnación y desafía la representación; desborda y se retira del registro de lo simbólico, siendo a la vez un excedente y un déficit. Tratar lo real schellingiano de manera semejante significa afirmar que el fundamento primordial, la base (pre-)ontológica de la realidad, es simultáneamente la «plenitud» o el «excedente» del vórtice del *Trieb* y el «vacío» o «déficit» del abismo de la libertad, donde estas dos dimensiones se combinan juntas en la noción del *Grund-como-Un/Ur-grund. ¿Y* si, en lugar de una secuencia cronológica

[57] A. Johnston, «Against Embodiment», cit.

de la nada *[Un/Ur-grund]* al ser *[Grand]* -la secuenciación misma debería ser sumamente problemática aquí, pues, supuestamente, la temporalidad lineal no existe en la mítica época schellingiana del pasado eterno-, este vacío (en cuanto el abismo de la libertad) está incrustado en la materialidad del ser como las fisuras e inconsistencias que subsisten en el interior de ésta?

Una manera de interpretar las observaciones de Heidegger, en su seminario de 1936 a propósito del *Escrito sobre la libertad* de Schelling, concretamente por lo que se refiere a la «espiritualización de la naturaleza»[58] en Schelling, sería la siguiente: La «naturaleza» *qua* el fundamento ontològico del ser material no se ha de oponer al «espíritu» *qua* la carencia pre- y/o trans-ontológica de fundamento de la autonomía inmaterial; la «espiritualización de la naturaleza» significa que el *Urgrund* de la autonomía es inherente al *Grund* del ser material. Traducido en términos psicoanalíticos, la economía libidinal (en cuanto el fundamento ontològico del que surge la subjetividad plena) está vinculada a la existencia encarnada del individuo. Y, sin embargo, al mismo tiempo, este fundamento está cribado de antagonismos y tensiones desde el mismo comienzo: en cuanto conflictos dentro de todas y cada una de las pulsiones, entre diferentes pulsiones y entre las pulsiones y su *Umwelt.* La apropiación psicoanalítica de Schelling permite argüir que la inconsistencia interna de la posibilidad del fundamento libidinal del ser del individuo es una condición de posibilidad de la subsiguiente génesis de un sujeto vinculado a este mismo fundamento pero que se distingue a sí mismo de éste. Más aún, esta subjetividad emergente posee un grado de libertad en la medida en que su naturaleza guiada por pulsiones le lega la ausencia de un programa natural, a saber: la ausencia de una *agenda* determinista automáticamente orientada al logro de una configuración fija de medios y fines estrechamente relacionados (esto podría describirse como un don de la carencia). Este mandato de la naturaleza que no se da, su ausencia original en la relación con el conflictivo ser libidinal de los seres humanos, es una (pre-)condición del porvenir del sujeto «no natural» de la libertad[59]. En términos de su dimensión clínica, el psicoanálisis tiende a asociar el conflicto con las dificultades psicopatológicas que asaltan al individuo de la

[58] Heidegger, *op. cit.,* p. 60.
[59] A. Johnston, *Time Driven,* cit.

autonomía (tales como, por ejemplo, los conflictos intrapsíquicos provocadores de represiones que resultan en rigidez neurótica). En términos de las más amplias implicaciones de la metapsicología freudiano-lacaniana para las teorías filosóficas de la libertad humana, el conflicto, sin embargo, es una espada de doble filo, pues también sirve como una fundamental condición de posibilidad de esta libertad.

En su exhaustivo examen de la obra de Badiou, Peter Hallward contrasta a Kant y Badiou en relación con sus respectivos tratamientos de la autonomía. Mientras que la noción kantiana de la libertad trascendental implica que la subjetividad autónoma es una constante perdurable, subyacente (incluso en casos en los que no interviene ni, por tanto, manifiesta su presencia), la subjetividad autónoma badiouiana, en cuanto «acontecimental» (esto es, condicionada por los acontecimientos y contingente, dependiendo de éstos), es «excepcional» y «rara»[60]. En otras palabras, la libertad del sujeto no forma parte de un lecho nouménico invariante, sino más bien es una ocurrencia evanescente que sólo ocasionalmente destella fugazmente en la existencia. Lo que aquí se propone es, en cierto sentido, una trascendencia pasajera, una ruptura momentánea, de vez en cuando, con el discurrir de las cosas (sea natural o social). En términos lacanianos, podría decirse que la libertad de la subjetividad autónoma la procura la oportunidad de emerger brevemente en aquellas coyunturas en las que lo real y/o lo simbólico (temporalmente) se barran; más específicamente, cuando la economía libidinal y/o el gran Otro se hacen internamente inconsistentes, incapaces de dictar sólidamente un rumbo (cuando ni el *Trieb* ni el *Umwelt* se mueven con una autoridad clara y dirigida debido a la interferencia de conflictivas disarmonías entre o en el interior de ellos mismos: debería también advertirse que, sobre la base de las explicaciones formuladas en este análisis, deberíamos rechazar el paso badiousiano de oponer frontalmente, junto con las líneas de la dicotomía global de Badiou entre ser y acontecimiento, la pulsión-en-cuanto-asubjetiva y el dominio de la verdad acontecimental que promete la posibilidad de la subjetivación)[61].

[60] P. Hallward, *Badiou: A Subject to Truth,* Mineäpolis, University of Minnesota Press, 2003, pp. xxxii, 167.

[61] Hallward, *Badiou,* cit., p. 144.

Para emplear un ejemplo bien conocido por los lacanianos, la *Antígona* de Sófocles ilustra muy bien esta posición. Antígona se ve obligada a ser libre en la medida en que se enfrenta a un callejón sin salida en su orden simbólico en torno. Atrapada entre dos obligaciones opuestas (el deber familiar-religioso de enterrar a los muertos y el deber cívico-político de obedecer las leyes del Estado), Antígona, incapaz de evocar inmediatamente un tercer principio global que decida aproblemáticamente entre estos dos deberes contrapuestos (deberes obligados a la oposición por unas circunstancias inusuales), se subjetiva a sí misma respondiendo al acontecimiento de esta ruptura (la muerte de su hermano seguida por el edicto de Creonte) con una decisión resuelta cuyas consecuencias es compelida a asumir: consecuencias que la llevan mucho más allá del «principio de placer» (sea éste una inclinación patológica kantiana o una satisfacción libidinal freudiana). Este callejón sin salida en el gran Otro (esto es, el hecho de que las contradicciones pueden darse y se dan entre sus diversos mandamientos, de que no siempre habla con una sola voz) interpela a Antígona de tal modo que la transforma, transubstanciando a un mero individuo humano en un sujeto casi inhumano. Para ser más precisos, esto podría concebirse como el reverso exacto de la interpelación althusseriana. Mientras que, para Althusser, «interpelación» designa un proceso en el que las dimensiones positivas, funcionales, de los «aparatos ideológicos del Estado» (o facetas del gran Otro de Lacan en cuanto el orden simbólico) se graban / imprimen a sí mismas en el individuo y por consiguiente lo subyugan -subjetividad aquí equivale a sujeción, a cualquier cosa menos autonomía[62]-, este análisis ahora apunta de paso a un proceso similar pero diferente, el proceso de la «interpelación inversa», en el que las dimensiones negativas, disfuncionales, del gran Otro en cuanto el orden simbólico (esto es, las necesarias incompletud e inconsistencia estructurales de este Otro / orden, denotadas por su «barra»), a veces, debido a diversos factores, «saludan» al individuo y por tanto lo fuerzan a devenir (temporalmente) un sujeto autónomo, a desviarse de los cómodos hábitos no-conscientes del autómata de la individualidad cotidiana y su-

[62] L. Althusser, «Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)», en S. 2izek (ed.), *Mapping Ideology,* Londres y Nueva York, Verso, 1994, pp. 130-131, 135-136.

mergirse en un abismo de libertad carente del sólido fundamento de directrices y garantías socioeconómicas aproblemáticas, dadas por sentado. Cuando no está asediado por inconvenientes en las hebras de su tejido, el orden simbólico forma un telón de fondo implícito, una especie de segunda naturaleza, que sin hacer ruido, pero eficazmente, gobierna el flujo de la vida del individuo en la realidad social y lingüísticamente mediada; tácitamente guía el conocimiento y el comportamiento. Sin embargo, al hacerse temporalmente disfuncional debido a las aspilleras en sus programas (esto es, las inconsistencias que subsisten en las estructuras del orden simbólico), la inherente incompletud del gran Otro barrado, activada por crisis u ocurrencias imprevistas, ofrece la repentina apertura / oportunidad de una trascendencia pasajera *qua* ruptura momentánea, transitoria, con este determinista nexo del Otro.

El ejemplo de Antígona da realce al vínculo entre el barrado de lo simbólico y la subjetividad autónoma[63]. Sin embargo, estas grietas y lagunas en el gran Otro, como el barrado de lo simbólico, pueden aprovecharse como aperturas / oportunidades para el ejercicio de una libertad trascendente por una entidad preconfigurada con una constitución ella misma barrada, a saber: una entidad carente de una naturaleza homogénea, unificada, cuyo programa se activaría automáticamente en los casos en los que la función determinante del gran Otro falla (en otras palabras, una posición de colchón natural, una cierta guía por defecto a la que la acción individual revertiera cuando los claros mandatos socionormativos están inoperativos). Lo que se requiere es de nuevo un real barrado: la «naturaleza humana» como un *corpo*-real inconsistente y lleno de conflictos, una economía libidinal intrínsecamente falta de cohesión equilibrada y coordinación. La pasajera trascendencia de la libertad chisporrotea en el ser cuando las grietas y lagunas de lo real se solapan con aquellas que subsisten en lo simbólico. Esta explosiva combinación de antagonismos provoca el estallido de la subjetividad excepcional en medio de la individualidad mundana.

Otra diferencia crucial con Kant merece mencionarse. Mientras que la filosofía práctica de Kant mantiene que la autonomía es un atributo o una propiedad de los seres racionales en el plano de su

[63] A. Zupancic, *Ethics of tbe Real,* cit., pp. 29-30.

inalienable esencia nouménica[64], el análisis aquí ofrecido trata la autonomía como un fenómeno insustancial ligado a la flaqueza o el fallo de esta esencia. En otras palabras, la libertad no surge de una facultad especial con una capacidad innata para la autonomía integrada en la constitución del individuo; por el contrario, la capacidad para la autonomía es una consecuencia de la deficiente e incompleta armonización de las diversas facultades que forman la constitución del individuo. Esto representa una explicación «negativa» de la libertad humana: una explicación basada en la ausencia, más que en la presencia, de ciertos atributos y propiedades (en cambio, de Kant podría decirse que busca una explicación «positiva», en la que una facultad nouménica para la autonomía subjetiva se añade al individuo fenoménico, si no sobredeterminado). El excedente de autonomía lo hace posible el déficit de heteronomía. La libertad surge de las disfunciones del determinismo.

CONCLUSIÓN

Quizá la poskantiana contribución teórica clave de Schelling sea la formulación y la respuesta de la pregunta sobre lo que, exactamente, subyace al andamiaje de la subjetividad trascendental plenamente formada, tal como se presenta en el aparato crítico de Kant. Mientras que el sistema trascendental kantiano trata implícitamente al sujeto, instalado en la realidad experiencia y su mundo de objetos constituidos, como siempre-ya existente y operativo, Schelling trata de explicar el mismo surgimiento de tal subjetividad, los orígenes de este agente-función. Es decir, Schelling, especialmente en sus textos de 1809 y posteriores, intenta bosquejar la pre/proto-historia (ontogénica) del sujeto (trascendental): una tarea en gran medida desdeñada por Kant, por más que un examen de las conexiones entre la precrítica *Antropología desde un punto de vista pragmático* y la *Crítica de la razón pura* revela una consciencia por su parte de este problemático asunto[65]. Como Andrew Bowie observa, Schelling

[64] 1. Kant, *Critique of Practical Reason,* cit., pp. 3, 6 [ed. cast, cit.: pp. 93, 961.
[65] A. Johnston, «The Genesis of the Transcendent: Kant, Schelling, and the Ground of Experience», *Idealistic Studies* 33, 1 (primavera de 2003), pp. 59, 60-61.

identifica un «problema fundamental que se dirige al corazón del proyecto kantiano: *¿cómo* se explica la génesis de la subjetividad trascendental misma?»[66].

Hablando en general, Schelling trata de especificar el proceso en el cual la subjetividad inmaterial (en cuanto una trascendencia espiritual o una espiritualidad trascendental) brota inmanentemente de una base material sustancial (en cuanto el fundamento real de la naturaleza «productiva»). Sin embargo, aunque Schelling mantiene que el sujeto surge de la sustancia, no obstante insiste en que, siguiendo este movimiento de brote genético, el sujeto así producido sigue siendo después irreducible a la materialidad de su(s) -ahora-ocluida(s)- fuente(s)[67]. Esta indagación de las condiciones genéticas de primer orden de la posibilidad de la subjetividad trascendental (una subjetividad que ella misma, una vez formada, opera como un conjunto de condiciones de posibilidad de segundo orden de la realidad experiencial) es equivalente a la búsqueda de una explicación metatrascendental del sujeto, de las condiciones genéticas de posibilidad que subyacen a esas condiciones estáticas de posibilidad perfiladas en el sistema crítico kantiano. El concepto freudiano-lacaniano de pulsión merece ser elevado a la dignidad filosófica de precisamente tal condición metatrascendental, genética, de posibilidad de la subjetividad.

Mediante una sorprendente inversión de sentido contrario a la perspectiva vulgar que considera al psicoanálisis como un discurso fatalista del determinismo, la noción de *Trieb* debe reconcebirse como precisamente aquello que promete producir una conceptualización teórica positiva de la libertad humana[68]. Más que la última barrera psicoanalítica a la postulación del potencial de liberación con respecto al nexo determinista de la naturaleza (física o psíquica), la pulsión freudiana es, en y por sí misma, la misma condición de posibilidad de lo que llega a presentarse a sí mismo como una forma trascendental de libertad. La pulsión psi-

[66] A. Bowie, *Schelling and Modern European Philosophy: An Introduction,* Nueva York, Routledge, 1993, p. 34.

[67] A. Johnston, «The Soul of *Dasein:* Schelling's Doctrine of the Soul and Heidegger's Analytic *of Dasein», Philosophy Today* 47, 3 Cotono de 2003), pp. 228, 230.

[68] A. Johnston, *Freedom from Nature: Drive between Heteronomy and Autonomy* (manuscrito inèdito).

coanalítica es el instinto disfuncional de la naturaleza humana, que destina esta naturaleza a la desnaturalización. Como Joan Copjec articula con precisión: «La noción de pulsión... implica no tanto una derogación como una redefinición de la naturaleza... La pregunta que se debe formular es: ¿cómo determina la pulsión la encarnación humana como a la vez una libertad con respecto a la naturaleza y una parte de ésta?»[69].

En su seminario sobre Schelling, Heidegger se ocupa de las implicaciones fundamentales de la disolución schellingiana de la tradicional dicotomía entre el «sistema» (más específicamente, la naturaleza en cuanto el exhaustivo modelo teórico de las relaciones necesarias entre las entidades / apariencias fenoménicas) y la libertad (en cuanto un agente incondicionado incapaz de reducción a las cadenas deterministas, causales, de la necesidad natural). En opinión de Schelling, superar el clásico antagonismo conceptual entre estas dos esferas es la tarea más urgente e importante con que se enfrenta la filosofía[70]. Su retórica con respecto a los esfuerzos, que se refuerzan mutuamente, por «naturalizar» la libertad y, correlativamente, por «liberar» a la naturaleza implica que lo que aquí está en juego son los mismos cimientos de la filosofía en general (por encima y más allá de la filosofía práctica sola). Siguiendo esta línea, Heidegger señala que el nuevo estudio de la libertad por parte de Schelling tiene consecuencias que van mucho más allá de su tratamiento como una mera subcomponente de la filosofía ética o como un simple rasgo empírico de los seres humanos. Los temas ontológicos fundamentales giran en torno a la visión idealista alemana de un fundamento natural siempre-ya «espiritualizado», del que deriva todo lo que es, incluida la subjetividad autónoma. Sin duda Heidegger ve en Schelling un precursor de su propia noción de *Dasein,* una noción que declara que la esencia del hombre reside en un «claro» abierto de posibilidades temporalmente estructuradas[71]. Podría decirse, con respecto a la concepción heideggeriana del ser humano, que la temporalidad y la posibilidad no son cualidades

[69] J. Copjec, *Imagine There's No Woman: Ethics and Sublimation,* Cambridge, MA, MIT Press, 2004, p. 180.

[70] F. W. J. Schelling, *Philosophical Inquiries into the Nature of Human Freedom,* cit., pp. 3, 24 [ed. cast, cit.: pp. 103-104, 111],

[71] A.Johnston, «The Soul *oi Dasein»,* cit., pp. 229, 241-242.

o atributos del sujeto, sino, a la inversa, que la subjetividad es una determinación residual, particular, que ocurre dentro de los dominios globales del ser y el tiempo. Análogamente, Heidegger alega que la naturalización de la libertad humana por parte de Schelling implica que el sujeto sea él mismo una excrecencia de un *Urgrund* incondicionado, una apertura abismal dentro de la cual la naturaleza humana empírica se construya y se restrinja gradualmente a sí misma.

El psicoanálisis freudiano-lacaniano, a pesar de las conclusiones habitualmente extraídas de él, debe situarse apropiadamente dentro de este linaje schellingiano. Freud concreta las especulaciones de Schelling sobre la «libertad natural» mediante su básico, fundacional concepto de *Trieb.* En los *Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad* de 1905, que es el primer tratamiento sostenido de las pulsiones, la tesis crucial del libro (una tesis absolutamente central en el edificio teórico del psicoanálisis) es que los seres humanos no tienen instintos constitucionalmente predeterminados que estén invariantemente correlacionados con tipos fijos de objetos naturales. Insistiendo en la necesidad de «aflojar el vínculo que existe en nuestros pensamientos entre instinto y objeto»[72], Freud problematiza, de un modo decisivo, conceptualizaciones clásicas de la naturaleza humana. Para el psicoanálisis, los humanos son naturalmente no naturales.

Los individuos son capaces de alcanzar la idealidad de una libertad que trasciende la determinación material precisamente porque sus pulsiones están constitucionalmente divorciadas de un anclaje estricto en el dominio intrahumano de los objetos naturales (y este «aflojamiento» de los lazos con los objetos no es más que el rasgo más básico del *Trieb* que interviene en la generación de la subjetividad autónoma: como se ha indicado, los múltiples ejes de conflicto que se dan en el fundamento psíquico de la economía libidinal son factores vitales también aquí). En lugar de entorpecer el desarrollo de una teoría de la libertad humana, esta conceptualización del *Urgrund* inicial, primordial, de las pulsiones (tal como se halla formulada específicamente en la metapsicología psicoanalítica) es lo que hace posible una explicación del sujeto autónomo que es, sin embargo, capaz de

[72] *SE* 7, 148.

reconocer la esencia emergente, genética, de la subjetividad en relación con un subyacente origen heterónomo, material[73]. El psicoanálisis lleva a la plena fruición teórica de las oscuras cavilaciones teosóficas de Schelling, moviéndose desde las especulaciones abstractas, poéticas sobre Dios y el *Grund,* a una visión ricamente elaborada de la relación llena de tensiones entre lo real y lo ideal tal como se manifiestan en las vidas de los seres humanos de carne y hueso.

[73] A. Johnston, *Freedom from Nature,* cit.

4

Verdad y contradicción: leer a Hegel con Lacan

Timothy Huson

Dedicado a mi maestro, Ed Lawrence[1].

Jacques Lacan reconoció correctamente en Freud, más allá del científico en sentido estricto, al filósofo especulativo, al pensador llevado a la comprensión de los principios últimos de la realidad humana y, de hecho, de la realidad misma. Parte de lo que encontró en los escritos de Freud afecta al corazón del pensamiento de Hegel; situado por debajo del nivel de la consciencia cotidiana y gobernado por principios radicalmente diferentes, hay todo un ámbito que guarda una relación simbólica con nuestro mundo cotidiano y que contiene, como el otro esencial de ese mundo, nuestro deseo reprimido: la verdad excluida por el orden social pero manifestada en la vida cotidiana en forma de sueño, chiste, *lapsus linguae* y síntoma (el símbolo no-lingüístico, como Lacan lo ha denominado). En estas formas, la verdad inconsciente invade e interrumpe nuestra experiencia cotidiana lógicamente consistente, revelando su contradicción y poniendo al descubierto el engaño de esta coherencia aparente. Puede ser un tic neurótico, un gesto incontrolable -uno podría ser ni siquiera consciente de él- el síntoma que de repente aparece expresan-

[1] Este capítulo se originó en un trabajo escrito para una reunión de la Southern Illinois University de Edwardsville celebrada en honor de Edwin Lawrence en diciembre de 2002. Tengo una deuda de gratitud con Sang Ki Kim por sus consejos, y con Craig Gallup por su ayuda y minuciosa crítica.

do la verdad del inconsciente, una verdad que de este modo manifiesta su ausencia en el orden «racional» de la consistencia lógica cotidiana, lo perturba y forma en él un agujero, una mancha inexplicable. Y tal mancha, tal imposibilidad lógica en el discurso social, es también esencial para éste, lo sostiene, pues detrás de ella es la elección de la autonegación del individuo -la negación de su deseo- lo que da lugar a ese orden social. Esta negación inmanente del orden social finito se relaciona con éste de un modo contradictorio: está con él en una relación de determinación recíproca, siendo a la vez un producto del orden y su creadora, así como en una relación de mutua indiferencia e independencia: puede negarlo. Esta relación entre el inconsciente y la realidad cotidiana es conceptualmente paralela a la comprensión por parte de Hegel de la contradictoria relación entre la realidad finita y lo absoluto. La aparente consistencia lógica de lo finito, examinada más de cerca, se convierte en una incoherencia fundamental. Si miramos más allá de lo finito a lo absoluto, el problema de la autocontradicción de lo finito se resuelve mediante la comprensión de la relación esencialmente contradictoria de lo finito con lo absoluto, una relación contradictoria que forma su verdad: la verdad como contradicción. Estando con lo finito en las conflictivas relaciones de determinación recíproca y, al mismo tiempo, de indiferencia e independencia mutuas, lo absoluto muestra la estructura de la *Voraussetzung* de Hegel, «puesto como no puesto»[2].

A lo largo de la historia de la filosofía, la verdad ha sido con frecuencia vista como una especie de correspondencia: de la proposición con el hecho, del concepto con la realidad, de la realidad con el concepto. Para Hegel, sin embargo, la de la verdad es también una correspondencia contradictoria: la realidad se corresponde con el concepto sólo en la medida en que también al mismo tiempo no se corresponde. La verdad, compuesta de dos relaciones contradictorias, es una contradicción. En cuanto la estructura básica de la realidad, esta contradicción ilumina el papel de los individuos humanos en esa realidad, pues el pensamiento

[2] Véase G. W. F. Hegel, *Werke,* Francfort del Meno, Suhrkamp, 1986, vol. 5, p. 188 [ed. cast.: *Ciencia de la lógica,* Buenos Aires, Solar / Hachette, 1968, p. 148]; en adelante citado en el texto como *Werke,* volumen, página. Todas las traducciones de Hegel y de Lacan son absolutamente mías.

humano es la base metafísica del ser y del cambio hacia lo que no es. Cuando el pensamiento de uno es verdadero en el sentido de que sirve como el principio del cambio, uno está en una relación contradictoria con la sociedad: es a la vez un producto de la sociedad y su negación. La crítica social es la negación, la verdad, y el mismo producto de lo que niega: la negación determinada de Hegel. En este respecto, el conflicto de Sócrates con la antigua Atenas implica -más fundamentalmente que el tema del contrato social- la paradoja fundamental de la existencia humana misma: uno puede existir como un individuo en la sociedad sólo en la medida en que renuncia a su propio núcleo esencial, pero es sólo en virtud de la sociedad como uno existe en absoluto. En este plano metafísico, la verdad de la existencia humana es una contradicción, una síntesis de dos relaciones contradictorias: yo existo independientemente de la sociedad sólo porque también estoy al mismo tiempo determinado por la sociedad; en otras palabras, la sociedad me crea como independiente, como la negación de toda determinación. Sócrates aborda esta contradicción a través de su acto genuinamente humano de llevar a cabo esta negación en lo real, realizando mediante su propia muerte su verdad, la verdad de la subjetividad, y haciendo explícita la negación, la contradicción inmanente, ya potencialmente existente en Atenas. Leído de este modo, el tratamiento que Hegel hace de Sócrates afecta al acto del psicoanálisis, el acto que cambia la base simbólica misma de la realidad, en cuanto opuesta a la «acción» que simplemente se mueve dentro de los parámetros dados de un orden social particular[3].

En este estudio, hasta ahora el término «verdad» se ha empleado para referirse no sólo a las dos relaciones contradictorias entre la realidad y su negación inmanente -pensamiento, deseo reprimido-, sino también a esa negación como el momento clave que sustenta esas relaciones. Mientras que estos aspectos claramente diferentes de la verdad pueden distinguirse, en cuanto una identidad especulativa, la confusión es inevitable y, de hecho, esencial. La negación no existe independientemente de las relaciones

[3] Para el concepto de «acto» empleado en este capítulo, mi fuente contemporánea es el tratamiento de Slavoj *¿iíec* en *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology,* Londres y Nueva York, Verso, 1999 led. cast.: *El espinoso sujeto,* Buenos Aires, Paidós, 20011.

contradictorias con lo que niega. La negación es, como Hegel dice, un momento de un todo del que es una parte constitutiva. Aquí el término «verdad» puede referirse a cualquiera de estos aspectos esenciales, el momento o el todo. (Con respecto a *Moment* y *Ganze,* véase Hegel: *Logik* II, *Werke* 6, pp. 116 ss. [ed. cast, cit.: pp. 452 ss.].

Estos diferentes sentidos de la contradicción es lo que en último término está en juego en la comprensión por parte de Lacan de lo que significa ser amo o esclavo. Lacan ofrece concepciones de la esclavitud, el autoengaño, la autenticidad, la dominación y la verdad que pueden tener sentido en nuestra contradictoria realidad social, servir como una crítica metafísica de la cultura de hoy en día —«la civilización del odio» de hoy en día, como Lacan la llama[4]- y recupera el espíritu crítico del pensamiento de Hegel, Para Lacan, el esclavo vive en el autoengaño, temiendo enfrentarse a su verdadero deseo, temiendo vivir la verdad de la existencia humana como ser-para-la-muerte en oposición a una vida y un deseo determinados en el orden social. Manifestando la neurosis social actual, espera, aceptando el orden social y escondiendo de sí mismo su propio ser verdadero, esta muerte: el «amo absoluto» (metáfora de Hegel en la *Phänomenologie des Geistes, Werke* 3, p. 153 [ed. cast.: *Fenomenología del espíritu,* Valencia, Pre-textos, 2006, p. 298]). Sin embargo, en la espera este esclavo ha escogido no obstante este orden y, en consecuencia, ha escogido también su ser como determinado por este orden, a pesar de que en el autoengaño se oculta a sí mismo esta elección. Pero su elección de aceptar no está, como Lacan ha insinuado, en el mismo plano ontològico que la de rechazar. Aceptar el trono no está en el mismo plano ontològico que renunciar a él, pues rechazar es actuar verdaderamente, como tan claramente se muestra en el *Rey Lear* de Shakespeare con el simple acto de habla de Cordelia, la simple palabra de rechazo, la negación que cambia los mismos parámetros del mundo social. En respuesta a la petición por parte de Lear de qué (aduladoras) palabras

[4] J. Lacan, *Les écrits techniques de Freud. Le séminaire livre I, 1953-1954,* ed. de J.-A. Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 422 [ed. cast.: *El seminario 1: Los escritos técnicos de Freud,* Buenos Aires, Paidós, 1996, p. 4031; a lo largo de este ensayo, todos los números de página de los escritos de Lacan se refieren al libro y la edición dados en esta nota al pie, a menos que se indique otra cosa.

puede ofrecer para demostrar que es digna de la parte más opulenta del reino, ella lleva a cabo el acto más auténtico en la tragedia, el acto simbólico que pone el mundo patas arriba y reestructura fundamentalmente la realidad en la que tiene lugar la acción, cuando pronuncia las simples palabras: «Nada, mi señor». Al seguir su propio deseo, al rechazar la pérdida demandada por el orden social, uno vive coherentemente con su verdadero ser, llevando una vida ya no basada en una contradicción autonegada, sino más bien en una contradicción abrazada en el corazón de la existencia humana misma. Este sincero acto encarna la estructura que Hegel atribuye al pensamiento especulativo, que «mantiene inalterable la contradicción y en ella a sí mismo» (*Werke* 6, p. 76 [ed. cast.: *Ciencia déla lógica,* cit., p. 387D.

I. HEGEL: «EL NO-SER DE LO FINITO ES EL SER DE LO ABSOLUTO»

Es importante no olvidar que el tratamiento de la contradicción por parte de Hegel en la *Lógica* termina con lo absoluto mismo, y que éste es identificado -en el sentido especulativo de Hegel- con el no-ser de lo finito. Cuando se llega a lo absoluto de Hegel, hay una tendencia a hipostasiar, a reificar, a convertirlo en una entidad positiva de alguna manera existente con anterioridad al mundo e independiente de él, como la existencia del Dios cristiano antes de la creación del mundo. Aunque en esta interpretación hay una parte de verdad, las pruebas textuales también apoyan otra lectura de lo absoluto hegeliano, una lectura más estrechamente alineada con el psicoanálisis, una lectura que permite utilizar el pensamiento de Hegel para el análisis y la crítica de las contradicciones de la realidad social de hoy en día.

Para Hegel, un único significado de cualquier término puede debatirse sólo a riesgo de perder el significado completo que el término tiene como no otra cosa que una diversidad de momentos interrelacionados. Teniendo en cuenta esta limitación, intentaré, sin embargo, basándome en la sección sobre la contradicción de la *Lógica* de Hegel, delinear la idea de una contradicción de las relaciones, y luego la emplearé para tratar sobre lo absoluto como negatividad, lo absoluto como lo otro del orden social.

Se suele pensar que la contradicción implica un concepto, sustancia o atributo y su negación, y de hecho Hegel se ocupa de tales formas de contradicción, considerándolas en niveles conceptuales distintos, en diferentes niveles de reflexión. Pero estos análisis implican en último término el nivel de reflexión en el cual surge lo que llamamos una contradicción de relaciones. Esta contradicción adopta formas como la unidad y la diferencia (la unidad negativa) o la determinación y la indiferencia recíprocas. Esto lo encontramos incluso con la realidad finita, donde la autocontradicción autocontenida significa que un objeto finito como una casa, por lo que a su mismo ser se refiere, está envuelto en dos relaciones contradictorias entre dos partes de sí mismo, por ejemplo, entre su infinita multiplicidad y su esencia. Una formulación de la contradicción de las relaciones aparece en el parágrafo que abre el análisis que Hegel hace de la contradicción en la *Lógica:*

> La distinción *[Unterschied]* en general contiene sus dos lados como momentos *[Momente];* en la diferencia *[Verschiedenheit]* están indiferentemente separados entre sí; en la oposición *[Gegensatz]* como tal son lados de la distinción, determinados el uno por medio del otro, y por consiguiente sólo momentos; pero están determinados del mismo modo en sí mismos, indiferentes entre sí, y excluyéndose recíprocamente: las determinaciones reflexivas autónomas (*Werke,* 6, p. 64 [ed. cast. cit.: p. 3791).

El concepto de distinción está compuesto de dos relaciones contradictorias entre sus momentos: la determinación y la indiferencia recíprocas. El análisis de la distinción se mueve en el plano de la reflexión, que implica relaciones, más que entidades concretas. Formalmente expresado como «A & ~ A» (donde la «indiferencia» significa «no-determinación»), la «A» representa una relación. Son estas relaciones las que, en cuanto los esenciales componentes conflictivos de la contradicción, por un lado son encarnados en uno y el mismo todo, una y la misma «sustancia» (en paralelo con el papel de la sustancia que, para Aristóteles, subyace a los diferentes sentidos en la contradicción sofística) y por otro constituyen a éstos. Es decir, que esta entidad autocontradictoria, esta sustancia, es por un lado aquello de lo que se

predican dos relaciones conflictivas y por otro aquello que está ello mismo constituido por estas relaciones contradictorias: una formulación por lo general consistente con el análisis que de la sustancia lleva Hegel a cabo en la *Lógica,* donde lo que subyace es visto como a la vez independiente de sus predicados y determinado por éstos (véase *Werke* 6, p. 219 [ed. cast. cit.: p. 492]).

En los ejemplos de contradicción que pone Hegel, es también en el plano de las relaciones donde en último término se encuentra el análisis explicativo. En la tercera observación de la sección sobre la contradicción, Hegel introduce lo que él llama «los más triviales ejemplos» -«arriba y abajo, derecha e izquierda, padre e hijo— para demostrar una «oposición en uno»: «Arriba es lo que no es abajo; arriba está determinado sólo como siendo abajo, y tiene ser *fistj* sólo en la medida en que un abajo tiene ser *fist],* y viceversa; dentro de uno la determinación es su opuesto» *(Werke* 6, p. 77 [ed. cast. cit.: p. 387]). Podría parecer que la cuestión es simplemente que algunas cosas necesariamente contienen y se refieren a sus opuestos. El análisis por parte de Hegel de la oposición entre padre e hijo, sin embargo, deja claro que se trata de un nivel diferente de análisis. Este análisis comienza en buena medida del mismo modo que aquel sobre el arriba y el abajo. «El padre es el otro del hijo y el hijo el otro del padre, y cada uno tiene ser *[istj* sólo en cuanto este otro del otro...». Pero entonces, continúa Hegel: «Y, al mismo tiempo, una determinación tiene ser *[ist]* sólo en referencia a la otra; su ser *[Sein]* es una existencia *[Bestehen]».* La «existencia única» aquí mencionada indica lo que en esta estructura desempeña el papel paralelo al que la sustancia desempeña en la teoría aristotélica de la contradicción. Para Aristóteles, los predicados de una sustancia no se contradirán al mismo tiempo. Para Hegel, sin embargo, esta sustancia (si así la llamamos) implica una contradicción.

Uno podría pensar que la contradicción encontrada en la unidad o sustancia de la que aquí se trata resulta de los dos individuos que se contradicen entre sí. La siguiente frase, sin embargo, deja claro que la base de la contradicción no es la formulación de una sustancia o unidad que contenga al padre y al hijo como momentos esencialmente relacionados entre sí -el padre se relaciona esencialmente con el hijo y el hijo con el padre, donde el padre se relaciona con el hijo como con alguien que se relaciona con el padre-, sino que más bien la contradicción consiste en el pa-

dre que se relaciona con el hijo de un modo contradictorio, a saber: su existencia está constituida por una unidad de dos relaciones contradictorias: «El padre es también algo para sí mismo fuera de la relación con el hijo; pero así no es padre, sino un hombre en general *[ein Mann überhaupt];* lo mismo que arriba y abajo, derecha e izquierda son también algo cuando se reflejan en sí mismos fuera de la relación, pero [lo que son es] sólo lugar en general». El momento del padre, pues, está constituido por una contradicción, siendo independiente (por consiguiente, indeterminado) y al mismo tiempo determinado por la relación con el otro. Esto procura una explicación conceptual del hecho de que nuestra más única autoidentidad está vacía de determinación y es sinónima de «humano en general», mientras que nuestra identidad concreta está constituida por lo que somos en relación con algún subconjunto de la humanidad: clase, raza, sexo, profesión, nacionalidad, etcétera. Hegel concluye este parágrafo señalando que cosas opuestas como padre e hijo, arriba y abajo, contienen una contradicción -¿necesito advertir que el padre no contradice al hijo, ni arriba contradice a abajo?- debido a sus contradictorias relaciones: «Las entidades opuestas contienen la contradicción en la medida en que bajo uno y el mismo respecto son cosas que se relacionan entre sí negativamente o cosas que se eliminan recíprocamente y cosas indiferentes entre sí» (*Werke* 6, p. 77 [ed. cast. cit.: p. 387]). Que dos cosas sean a la vez indiferentes y no indiferentes entre sí constituye una contradicción de las relaciones.

El empleo por Hegel de la expresión «bajo uno y el mismo respecto» parece marcar la forma de la contradicción que Aristóteles insistía en rechazar, más que en reformular de un modo no-contradictorio -por ejemplo, empleando los términos separados «A» y «B>*-, como sí hacía la contradicción sofística, que no estaba matizada por «al mismo tiempo», «bajo el mismo respecto», etcétera. Pero ¿la contradicción de Hegel tiene que ser o bien una contradicción sofística o un enunciado sin sentido? ¿Hay una tercera posibilidad? La indiferencia y la determinación recíproca en la contradicción hegeliana la distinguen de la variedad sofística por cuanto estos términos son aspectos de una unidad integralmente relacionados y mutuamente condicionantes. Por ejemplo, el famoso enunciado de Hegel: «La naturaleza es el ser-otro del espíritu *¡Geistb* (véase, por ejemplo, *Werke* 5, p. 127 [ed. cast. cit.: p. 107]; *Werke* 9, p. 24 [ed. cast.: *Enciclopedia de las cienciasfi-*

losóficas, Madrid, Alianza, 2000, pp. 305 ssj) captura en una unidad dos relaciones contradictorias y sin embargo integrales, pues la naturaleza es externa al espíritu (y externa en sí misma) precisamente por estar puesta como tal por el espíritu. En esta unidad constituida por una contradicción de relaciones, la indiferencia de la naturaleza con respecto al espíritu está esencialmente determinada por el espíritu, pues es puesta como tal por éste.

Otra manera de ver esta unidad aparece en el análisis que hace Hegel del tercio excluso. Aparte de «+A» y «~A», está el tercio (supuestamente excluso) *iWerke* 6, p. 74 [ed. cast. cit.: p. 385]). Además de la A afirmada y la A negada, está también la A que encarna las determinaciones de la afirmación y la negación en una sola unidad, una sola sustancia (en el sentido indicado más arriba). La A común a +A y a ~A puede verse como una abstracción con respecto a la determinación o como el todo concreto que contiene las relaciones contradictorias. Lo último constituye la autocontradictoria realidad. La «A» que engloba a «+A» y «~A» no es una cosa específica, ni existe independientemente de las contradictorias relaciones que constituyen su contenido. «A» es una contradicción en la forma. «~A» está al mismo tiempo recíprocamente determinada por «+A» y es indiferente a ésta. El tercio excluso, A, es «la unidad de la reflexión a la que la oposición regresa como a su razón o base *[Gnindh (Werke* 6, p. 74 [ed. cast. cit.: p. 385]).

El ejemplo del padre y el hijo confirma también esto. El padre es determinado en oposición al hijo, pero es también algo fuera de esa relación: humano en general. La contradicción que envuelve al padre y al hijo consiste en el hecho de que el padre es una determinación de la sustancia «humanidad» (como +A de A). Esta unidad, el tercio excluso, no existe en abstracto. Existe solamente como el esencial no-ser de los momentos en conflicto, y consiste en sus simultáneas indiferencia y determinación recíproca. Esta unidad es una «sustancia» que no es ninguna cosa ni una definición abstracta de la esencia, sino una contradicción de relaciones. Así que la sustancia humana sería la unidad de las concretas relaciones contradictorias de indiferencia y determinación recíproca entre los diversos momentos de la realidad humana.

Las cosas finitas están marcadas en su misma existencia por su negación, su limite: en latín, «finis». Como dice Hegel: «El no-ser constituye la naturaleza, el ser [de las cosas finitas]» (*Werke* 5, p. 139 [ed. cast. cit.: p. 115]). «La hora de su nacimiento es la hora de su muerte» (*Werke* 5, p. 140 [ed. cast. cit.: p. 115]). Su misma existencia está marcada por un ser que es esencialmente no-ser. Ya no tienen un ser afirmativo independiente de su desaparición. «La finitud es», escribe Hegel, «la categoría más obstinada del entendimiento», porque está marcada en su misma esencia por una oposición directa al ser (*Werke* 5, p. 140 [ed. cast. cit.: p. 116]).

Cuando lo finito es aprehendido especulativamente, su límite *[Grenze]* llega a verse como una barrera *[Schranke];* esto es, algo que apunta más allá de sí mismo: «El mismo límite de algo, puesto así por él como algo negativo que es al mismo tiempo esencial, no es sólo un límite como tal, sino más bien una barrera *[Schranke]» (Werke* 5, pp. 142 ss. [ed. cast. cit.: p. 117]). Esta barrera es en sí misma una contradicción concreta, es a la vez el límite de algo y su otro, apunta más allá del límite. Dondequiera que hay una barrera, hay un más allá. Y el más allá es la base de un deber ser. Como Hegel pone de relieve en la sección de la *Lógica* titulada «Barrera y deber ser» *[die Schranke und das Sollen]:* «Lo que debe ser es y al mismo tiempo no es. Si fuera, no debería meramente ser. De manera que el deber ser posee esencialmente una barrera» (*Werke* 5, p. 143 [ed. cast. cit.: p. 118]).

Hegel construye este deber ser como una contradicción de la diversidad formal: «El ser-en-sí *[Ansichsein]* de algo se reduce, por tanto, en su determinación al deber ser porque aquello que constituye su ser-en-sí es bajo uno y el mismo respecto no-ser» (*Werke* 5, p. 144 [ed. cast. cit.: p. 118]). La barrera no es solamente una barrera; eliminarla constituye un deber: «Algo tiene una barrera en la medida en que tiene la negación en su determinación, y esta determinación es también el estado de ser superado de la barrera *[Aufgehobenseinh (Werke* 5, p. 144 [ed. cast. cit.: p. 118]). Aquí el ser finito forma con lo infinito un par relacional que constituye una contradicción de relaciones.

Examinemos la frase de Hegel. «El no-ser de lo finito es el ser de lo absoluto» *[Werke* 6, p. 80 [ed. cast. cit.: p. 389]). Lo finito, visto en su verdad, es lo absoluto, la contradicción de relacio-

nes, el sujeto que, en cuanto nada, subyace a lo finito. En el ámbito del entendimiento *[Verstand],* la desaparición de lo finito se toma simplemente como no-ser. En este respecto, el ser finito se caracteriza por la expresión «zugrundegehen» en uno de los aspectos que Hegel atribuye a la expresión: «El lenguaje unifica... el significado de la desaparición *[Untergang]* y la base [o «razón de», *Grund\...<> (Werke* 6, p. 128 [ed. cast. cit.: p. 4251). Para el entendimiento, la realidad es vista en su finitud y «desaparece en la contradicción» *[geht in dem Widerspruch zugrunde]{Werke* 6, p. 76 [ed. cast. cit.: p. 387]) según la contradicción expresada en «lo finito es». Vista en sí misma, la contradicción de la realidad finita es simplemente su limitación. Es determinada desde fuera, su concepto se lo da otro, y por tanto es limitada. Vista de este modo, no se corresponde con su concepto. Aceptando el papel del orden social, el espíritu mismo es finito. Pero cuando lo finito es visto como poniendo su propio concepto, el concepto es su otro; entonces su falta de correspondencia es un deber ser, un más allá, y su contradicción es su verdad y su libertad. Así que con la razón *[Vernunft],* la negación de lo finito se convierte en la sustancia, la contradicción de relaciones que subyace a la realidad finita.

En cierto sentido, los seres finitos deben corresponder a su concepto, o ni siquiera existirían en absoluto. Corresponden en la medida en que contienen en sí mismos el más allá de la barrera en la forma de una carencia (correspondiente a la *sterésis* de Aristóteles). Por ejemplo, un niño posee la racionalidad como carencia, existiendo como todavía sólo en la forma de potencialidad. Éste es el ímpetu para el desarrollo y el cambio. Y, en la medida en que esta correspondencia existe, una realidad mala es potencialmente buena. Como dice Hegel, incluso el peor Estado político, en la medida en que existe, no deja de guardar alguna relación con la idea y no deja de ser su manifestación. Incluso en el peor Estado político, «los individuos no dejan de obedecer a un poderoso concepto» (*Werke* 6, p. 466 [ed. cast. cit.: p. 667]). El individuo es moldeado por el Estado político y se relaciona con éste de dos modos. Por una parte es determinado por sus leyes, siquiera inadvertidamente, y refleja su estructura -dialécticamente, esto significa que él y el Estado están siendo preparados para un cambio-, y por otra es la negación del orden actual; es esta negación en virtud de que tiene el potencial de actuar, de efectuar un salto en la cuadrícula en la que la realidad ad-

quiere significado, y por tanto posibilita el surgimiento de un nuevo concepto social, y por ende un nuevo orden social. Y la cuestión es que en cualquier caso es la libre elección de un individuo aceptar el orden dado o llevar a cabo el acto simbólico y pronunciar un simple «¡No!». Cuando hace esto, lo finito, lo potencialmente infinito, se hace realmente infinito. Según yo desarrollaría lo que Kant dice sobre el origen del mal en *La religión dentro de los límites de la mera razón* (B39 ss. [ed. cast.: Madrid, Alianza, 1969, pp. 49 ss.]), la primera elección libre es siempre la elección de actuar o no actuar según la causalidad de la libertad, de actuar o no actuar libremente. Análogamente, Hegel nos diría, *mutatis mutandis,* que el esclavo, al elegir la esclavitud, es también libre. Pero de nuevo, como Lacan nos ha dicho implícitamente, renunciar a la realeza y aceptarla, aunque ambas alternativas tienen implicaciones simbólicas, tienen el mismo estatus ontològico; para decirlo simplemente, en una hay un cambio, mientras que en la otra las cosas se quedan como están. Nosotros existimos dentro de los límites de orden social, pues hay un un orden social que contradice parte de nuestro ser y nos obliga a renunciar a nuestro deseo. Pero, al rechazar la verdad de uno, uno ha elegido libremente y sigue siendo la fuente radical, el otro inconsciente, sobre lo que el orden social se apoya. No importa lo malo que sea el orden social, no importa lo poco que reconozca al individuo como su fuente, el individuo sigue siendo su fuente en la elección de aceptarlo. En esta elección, la libertad radical no consigue realizar su verdadero potencial y efectuar un cambio simbólico; se manifiesta solamente como una distorsión por parte de la fantasía de la auténtica elección de la libertad, como la diversión de ese potencial, el frenesí de la destrucción al azar llevada a cabo por los Estados Unidos en Afganistán e Irak o, más sutilmente, como la palabra olvidada, el nombre olvidado, la escena olvidada en la curva de la carretera.

Contradicción y libertad en lo absoluto

Hegel distingue entre una forma de ser que es capaz de comprender su contradicción subyacente, su principio de la vida y del movimiento, y por tanto está viva y en movimiento, y otra que no puede aprehender esta contradicción como su principio,

sino que, más bien, desaparece en la contradicción *[geht in dem Widerspruch zu Grunde]* (*Werke* 6, p. 76 [ed. cast. cit.: p. 387]). Hegel llama «pensamiento especulativo» a aquel que se mantiene firme en el sostenimiento de esta contradicción y no es dominado por ella (como en el pensamiento que acepta acríticamente los datos de los sentidos). Aquí Hegel emplea asimismo la expresión «bajo uno y el mismo respecto», que indica la contradicción formal rechazada por Aristóteles. Extendidas más allá del mero sentido biológico, la sustancia y la vida humanas incluyen dos sentidos conflictivos: lo que soy en cuanto miembro de la sociedad según las leyes empíricas del orden social y lo que soy con independencia de este orden social. Mi ser incluye mi existencia finita lo mismo que algo infinito, aquello que no es determinado. Estas dos facetas de la existencia humana constituyen la contradicción de las relaciones. Soy independiente del orden social finito, y también estoy con éste en una relación de determinación recíproca. Yo tengo ser como independiente, como el otro del orden social, sólo en virtud de mi ser en ese orden, pues el yo independiente llegó a ser por su exclusión de ese orden. Análogamente, el yo en cuanto independiente, mediante su aceptación, sostiene el orden que crea al yo socialmente determinado. Aquí la sustancia humana no es lo que se opone a la sociedad, sino la contradicción de las relaciones mismas. La sustancia espiritual constituye -como Kierkegaard dice en *La enfermedad mortal*- la paradoja de una relación que se relaciona consigo misma. El espíritu no es simplemente lo infinito o lo finito, ni lo infinito ligado a lo finito; más bien es el hecho de que lo infinito está a la vez determinado por lo finito y es indiferente a él, la paradójica relación de lo infinito consigo mismo. Lo infinito no está presente como una cosa positiva; más bien aparece como una mácula, una mancha estructural en una realidad finita: «El no-ser de lo finito es el ser de lo absoluto». Sin existencia positiva, se manifiesta, sin embargo, en la realidad finita.

Una realidad que es verdaderamente contradictoria contiene la libertad. Pero la realidad, en cuanto lo absoluto que es libre, no puede ser completamente comprendida. En el corazón de lo absoluto debe dejarse algo que tenga el potencial de reconfigurar fundamental y libremente la misma estructura de la realidad. Así que lo absoluto verdadero y conceptualmente desarrollado, lo absoluto que contiene distintos momentos conceptuales, apa-

rece en el tiempo y está marcado en el tiempo (sincrónicamente) con su negación, su otro, el otro que lo sustenta como absoluto. Este absoluto postulado -la realidad social de hoy en día- engloba y crea su propio otro, y es también sostenido y amenazado por éste. Lo mismo que con respecto a este doble papel del otro dentro de lo absoluto, la contradicción sincrónica de las relaciones en lo absoluto tiene como su contrapartida una contradicción que implica el origen de un nuevo orden simbólico. En otras palabras, lo absoluto está sincrónicamente sostenido por su otro -el deseo al que se ha renunciado- y cambia diacrònicamente en un nuevo orden mediante el acto de negación, de renuncia. Lo que aquí está en juego es similar a la distinción entre aceptar y rechazar la realeza. Al aceptar la realeza uno sustenta el orden social tal como es, mientras que al rechazarla, uno lo transforma. Éstas son dos elecciones diferentes: una es sincrónica, nunca ocurre realmente, pero implícitamente concuerda con una especie de aplicación de la opinión vertida por Kant en *La religión dentro de los límites de la mera razón* (B42 ss. [ed. cast, cit: p. 52 ss.]), conforme a la cual el mal resultante de la acción según las leyes fenoménicas es también resultado de una elección libre; la otra es diacrònica, por cuanto el viejo orden es transformado en el nuevo. Puesto que este cambio ocurre en un salto simbólico en el que las leyes mismas de la realidad cambian, no puede ser comprendido por leyes de la ciencia social empíricamente derivadas. Esta segunda elección corresponde a la elección kantiana de actuar según las leyes de la libertad, leyes no basadas en las leyes fenoménicas que uno sigue cuando acepta actuar según motivos naturales, ni comprensibles como éstas.

Siguiendo a Kant, el análisis hegeliano de la libertad une la libertad y la necesidad. Estamos determinados y somos libres a la vez. Algunos dirían que esta expresión indica la famosa resolución estoica de la libertad y la determinación, y Plejanov -en mi lectura- ha formulado una instructiva concepción dialéctica de la libertad y del determinismo en este sentido. Pero yo me opondría a este enfoque e insistiría en que el concepto hegeliano de la libertad incluye -elimina al sostener, no meramente aniquilando y dejando atrás- el concepto de libertad rechazado por Hume en el *Tratado* como «la libertad de la indiferencia». Pues el enfoque hegeliano aquí desarrollado, la libertad de la indiferencia, la li-

bertad de la auténtica elección entre *a* y *b* cuando uno podría haber elegido de otro modo, no es la elección entre un Big Mac y un Quarter-Pounder, sino, más bien, la elección en cuanto el acto que altera el orden simbólico que configura la realidad misma. Así, la libertad une también la libertad y la necesidad de los individuos y la libertad y la necesidad del todo. Sobre el concepto universal, Hegel escribe: «Incluso el concepto determinado sigue así siendo en sí mismo un concepto infinitamente libre» (*Werke* 6, p. 278 [ed. cast. cit.: p. 534]). La contradicción de lo absoluto -determinado y libre- se basa en el hecho de que el otro de lo absoluto, a la vez producto y sostén-creador de lo absoluto, no está determinado por lo absoluto a actuar. Y ese otro de lo absoluto está compuesto de individuos: determinados y libres. Este otro puede igualmente continuar sosteniendo el orden dado y dejar su marca solamente como la palabra olvidada, el tic neurótico, el acontecimiento muy claramente recordado que no ocurrió, etcétera. En este caso, seguimos siendo libres. Lo absoluto del idealismo de Hegel debe entenderse en términos de la contradicción de las relaciones; lo determinado como indiferente, libre.

II. LACAN: LA VERDAD, *LA PAROLE* Y EL ORDEN SIMBÓLICO

Si examinamos los capítulos finales del primer seminario publicado de Lacan (1953-1954), podemos ver que la contradicción de las relaciones puede emplearse para clarificar su análisis de la relación de la verdad con el lenguaje, el engaño, la falsedad, el error y el deseo reprimido y su manifestación en el discurso cotidiano, procurando una estructura para la comprensión del sujeto auténtico.

La relación de la verdad con el lenguaje, el engaño y el error

En el análisis de Lacan, la verdad se encuentra más allá de la consciencia, más allá del ámbito del signo, más allá del lenguaje, pero se manifiesta en el lenguaje. El problema es cómo pasar del sistema de signos, de la relación del signo con el signo, a aquello a lo que éstos se refieren, a la verdad, «el auténtico amo» (p. 399

[ed. cast. cit.: p. 381]). Es con *la parole* como esta conexión entre el lenguaje y la verdad surge. En cuanto alguien intenta comprender la verdad más allá del lenguaje, ya ha supuesto la verdad como la base de la investigación. Por supuesto, uno podría engañarse sobre lo que es. Pero el engaño mismo presupone la verdad y, en el curso del tiempo, puede revelar la verdad que está intentando ocultar. El error, por otro lado, es diferente, por cuanto no hay nadie que intente engañar a otro. El error y la verdad -lo mismo, añadiría yo, los pares de Hegel arriba / abajo, amo / esclavo- están determinados en referencia recíproca. Pero, como Lacan señala, la conexión implica mucho más que «decir que, si no hubiese ninguna verdad, no habría ningún error» (p. 401 [ed. cast. cit.: p. 382]). Puesto que el engaño y la falsedad son distorsiones externas de la verdad, de hecho podría pensarse que la verdad existe sin ellos. Para Lacan, sin embargo, éste no es el caso con el error, pues es sólo en el error como la verdad puede manifestarse en el discurso. La verdad debe pasar por el error. Lacan expresa esto de muchas maneras: «No hay ningún error que no se presente y revele como verdad». «El error es la encarnación habitual de la verdad». «Si queremos ser bastante rigurosos, diremos que, en la medida en que la verdad no se revele por entero, es decir, con toda probabilidad, hasta el final de los tiempos, su naturaleza será propagarse bajo la forma de error.» «Las sendas de la verdad son esencialmente las sendas del error» (p. 401 [ed. cast. cit.: pp. 382-383])- En último término, la verdad debe explicarse en términos de lo que, en referencia a Hegel, se ha llamado aquí una contradicción de las relaciones, según la cual el ámbito mismo del error da lugar, genera y presupone la verdad; esto es, en el sentido hegeliano de *Voraussetzung,* postulado como no postulado, como independiente. La verdad es a la vez independiente y no independiente del error. Pero ¿cómo podemos determinar lo que es verdadero en el discurso?

El descubrimiento de Freud y la parole

Para Lacan, el proyecto de Freud persigue el hallazgo de la verdad y la detección del error. Como prueba de la verdad, Lacan considera el criterio de la experiencia y el de la «iluminación de la verdad interior» (p. 401 [ed. cast. cit.: p. 383]). El primero

está gobernado por el principio de contradicción; al rechazar lo que es contradictorio, rechazaríamos el error. Pero los diversos sistemas simbólicos ^religioso, jurídico, científico, político» (p. 402 [ed. cast. cit.: p. 384])- están en irresoluble conflicto mutuo, lo cual hace imposible un concepto de verdad en el sentido de un sistema de enunciados lógicamente consistentes en el discurso correspondiente a los objetos de la experiencia. Y, lo que es más importante, como Lacan dice, «el sistema simbólico no es como una prenda que se ciña a las cosas, y tenga su efecto sobre éstas y sobre la vida humana» (p. 403 [ed. cast. cit.: p. 385]). Un sistema lingüístico no simplemente refleja las cosas, sino que también en cierto sentido hace de ellas lo que son. Para Lacan, el lenguaje está con respecto a las cosas en una posición muy parecida a la que, en el idealismo alemán, están las categorías conceptuales con respecto a los objetos. En lugar de ver el lenguaje como etiquetas que representan la realidad, se ha de ver que un sistema simbólico se desarrolla como un orden independiente que se mueve según principios independientes de las cosas que representaría y entonces, cuando a pesar de todo se utiliza en referencia a la realidad, la realidad cambia.

Para Lacan, la respuesta que Freud nos da no implica buscar el criterio en el mundo exterior, sino volverse hacia dentro y ver en el lenguaje, el ámbito del error, una manifestación inmanente de la verdad interior. Tal como Lacan lee a Freud, en el psicoanálisis «el discurso del sujeto se desarrolla normalmente... en el orden del error, del desconocimiento, de la denegación: ésta no es simplemente la mentira. Está entre el error y la mentira» (pp. 403 ss. [ed. cast. cit.: p. 385]. En el error nadie está engañando conscientemente. Se ha cometido una equivocación sin querer. Pero en la equivocación puede haber, de hecho, un autoengaño inconsciente. Y donde hay engaño, está también la verdad. Para descubrir esta verdad, debemos comprender la naturaleza de la mentira que aparece en la forma de una equivocación. Una equivocación, para Freud, es una verdad distorsionada, como los llamados actos fallidos freudianos. Si uno puede darse cuenta de lo que causa la equivocación, puede llegar a la verdad detrás de ella. La verdad que surge en el ámbito del error se identifica con lo que Lacan llama *la parole,* mientras el ámbito del error se identifica con el sujeto socialmente determinado, el sujeto consciente. *La parole* aparece en el discurso, por ejem-

pío, a través de la función de la condensación *(Verdichtung),* tal como se ilustra en la obra de Freud sobre la interpretación de los sueños. El contenido significado subyacente se manifiesta en muchos elementos en el contenido de los sueños, mientras que cada elemento en el contenido de los sueños puede referirse a diversas cosas diferentes en el contenido latente, inconsciente. *La parole* aparece en el discurso cotidiano de la misma manera, de una manera disfrazada; su propósito se le oculta a la consciencia del sujeto. El método de Freud -su descubrimiento del inconsciente- implica el intento de encontrar la verdad distorsionada en el discurso: «Nos vemos así conducidos a escuchar en el discurso esta *parole* que se manifiesta a través, o incluso a pesar del sujeto (p. 405 [ed. cast. cit.: p. 387]). Mientras que el funcionamiento del sujeto en el orden simbólico es un autoengaño y una desviación de la verdad, también causa la aparición de la verdad. Esta aparición de la verdad en lo que dice es *la parole.* Al expresar *la parole -parole de vérité,* como dice Lacan-, el sujeto no es consciente de expresar el significado más profundo. Al pronunciar *la parole,* el sujeto «siempre dice más de lo que quiere decir, más de lo que sabe que dice» (p. 405 [ed. cast. cit.: p. 387]).

La «estructura y función» de *la parole* es capturada por la contradicción de las relaciones. La verdad no es algo que exista de modo completamente independiente del error, pues su manifestación básica ocurre en «el discurso del error». Para Lacan, *la parole* no es lo primero en el tiempo, sino que llega con retraso: del mismo modo que, añadiría yo, lo absoluto de Hegel es mal entendido cuando se lo toma como algo temporal anterior. Su independencia es postulada (en el sentido del «voraussgesetzt» de Hegel) en y por el discurso. Lacan dice de la laguna en lo real causada por su verdad fundacional: «Este ser y esta nada están vinculados esencialmente al fenómeno de *la parole*» (p. 412 [ed. cast. cit.: p. 3931). En paralelo con la expresión de Hegel, a *la parole* se la podría llamar el «no-ser del discurso», aquello que puede dar cuenta del «discurso del error», explicando por qué olvidé ese nombre, ese número, tomé aquel rumbo equivocado, etcétera. Al poner involuntariamente en circulación este significado más profundo y (para la consciencia cotidiana) oculto de *la parole,* el sujeto expresa la verdad en la única forma que puede adoptar en el discurso del error. Es esta estructura -decir una «verdad» como *la parole* que aparece en nuestro discurso manifiesto- lo que caracteriza a la

existencia humana, a la experiencia humana. Como dice Lacan: «Si no es así como se estructura, entonces nuestra experiencia no tiene estrictamente sentido alguno» (p. 405 [ed. cast. cit.: p. 387]).

La parole aparece en el discurso, pero no es el discurso. No es, como Jung hizo del inconsciente, «le lieu réel d'un autre discours» (p. 406 [ed. cast. cit.: p. 388]). En este contexto, Lacan pregunta: «¿Son estos arquetipos, estos símbolos hipostasiados que residen de manera permanente en la base del alma humana, más verdaderos que lo que supuestamente está en la superficie? ¿Acaso es más verdadero lo que está en los sótanos que lo que está en el granero?» (p. 406 [ed. cast. cit.: p. 388]). Lacan, a la manera de Hegel, evita el error de hipostasiar, reificar, naturalizar un fundamento. Para Lacan, *la parole* no es otro discurso separado del errado, una realidad inefable que existiría antes que la realidad superficial y sería privilegiada con respecto a ésta; más bien, *la parole* -como el concepto hegeliano de sustancia o el absoluto como no-ser de lo finito- es lo que debe existir para que el discurso superficial funcione como debe. *La parole* apunta a la verdad de ese discurso superficial: por ejemplo, en una interrupción del flujo habitual del discurso social.

La contradicción y la verdad del inconsciente

Lo inconsciente que Freud descubrió detrás de *la parole* no reconoce la ley de la contradicción. Por desplazamiento, un personaje de un sueño, por ejemplo, en términos del contenido onírico latente, puede ser a la vez otra persona y la misma persona que sueña. En la *Verneinung,* la palabra «no» puede significar «sí». ¿Significa esto que el inconsciente es impensable? La palabra «pensable» tiene diferentes significados. Si «pensable» significa «conforme con la ley de la contradicción», entonces la realidad empírica, en cuanto tratada por la ciencia positiva -para Hegel, el ámbito del *Verstand-,* es lo «pensable». Pero lo inconsciente -en cuanto el ámbito de la *Vernunft* de Hegel, cuyo aspecto inconsciente es capturado con la expresión «la astucia de la razón» *[dieLustder Vernunft]-* no está sujeto a las mismas leyes de la contradicción. Como dice Lacan: «La auténtica *parole* tiene otros modos, otros medios, que el discurso corriente» (p. 406 [ed. cast. cit.: p. 388]). Entonces ¿cómo funciona? La verdad no es la consistencia del discurso cotidiano,

sino precisamente su inconsistencia, el surgimiento en el discurso de algo que lo perturba, que lo niega. La verdad inconsciente no sólo contradice el discurso cotidiano, sino que en sí misma constituye una contradicción de las relaciones en referencia a ese discurso. En último término, la verdad implica el deseo reprimido creado por su misma exclusión del discurso por las restricciones del orden social. El discurso mismo crea la verdad como algo más allá de ese discurso, independiente, el otro del sujeto parlante. Esto reprimido (re)aparece en el discurso como su negación, como una *parole* «que va más allá del discurso» (p. 407 [ed. cast. cit.: p. 3891). Determinada por el discurso como su más allá, como independiente, *la parole* implica una contradicción de las relaciones. Lo mismo que la *Schranke* y el *Sollen* de Hegel, que aparecen en lo finito como lo que más allá de éste apunta a lo infinito, *la parole* es un producto del discurso finito que apunta más allá de una verdad independiente del discurso: incluso da lugar a ella. Solamente en y por medio del discurso existe una verdad independiente de éste. La verdad está determinada por el discurso a la vez que es independiente de éste, no determinada: una contradicción de las relaciones.

El deseo y el ser

Para Freud, el pivote sobre el que el mundo gira y se configura es el deseo: en paralelo con el papel metafísico del primer motor para Aristóteles, o el *ego cogito* para Descartes. Por un lado el deseo es reprimido, por otro es un producto de la represión. Y es producido a la vez como deseo «nombrado por el Otro» (el deseo que uno tiene al desempeñar un papel en el orden social) y como deseo negado por el Otro (el deseo excluido del orden social). Esto adopta muchas veces la forma de la *Verdrängung,* de la represión, manifestada en una interrupción, una ruptura o un fallo en el discurso social -como en los fallos de memoria o cuando se dice lo que conscientemente no se tiene intención de decir-, y puede caracterizarse como un lugar en el que el deseo reprimido irrumpe en el discurso social de forma disfrazada, creando un *lapsus linguae,* etcétera -recuérdese, por ejemplo, al legislador de Freud que abrió una sesión parlamentaria con las palabras: «Y por tanto declaro aplazada esta se-

sión>—, o se lleva al inconsciente parte del discurso, el cual con ello queda interrumpido. En el ejemplo con que se abre la *Psicopatología de la vida cotidiana,* Freud se ocupa por extenso de las numerosas asociaciones con las que el contenido reprimido del sexo y la muerte interrumpían y distorsionaban el curso de su pensamiento al hablar del pintor y de los frescos en la catedral de Orvieto. El contenido reprimido de la muerte se llevó el nombre del pintor, Signorelli (que contiene la palabra «signor», «amo») al inconsciente, interrumpiendo el discurso, mientras que los nombres recordados -pero incorrectos- que se le venían a la mente como sustitutos, Botticelli y Boltraffio, eran llevados a la fuerza a la consciencia como formaciones de compromiso del contenido reprimido. El olvido inducido por la represión ocurre cuando un deseo reprimido se asocia de múltiples maneras (quizá sólo fonéticamente, como en un jeroglífico, o mediante una especie de etimología popular, una conexión completamente válida en el inconsciente) con una palabra, y la palabra es enviada al inconsciente igualmente, mientras que las palabras que acabamos usando quizá contienen un contenido reprimido desplazado, pero normalmente irreconocible. Así, en el discurso social las palabras «nunca son simplemente palabras», como nos dice Lacan (p. 411 [ed. cast. cit.: p. 292]). Se las carga con una multitud de asociaciones con el contenido reprimido procedente del inconsciente, el cual en determinados puntos puede irrumpir en el discurso social y perturbarlo, haciendo que se detenga o funcione mal. La ley de no-contradicción falla entonces en el nivel superficial, en el nivel del discurso, porque *la parole* entra en juego. *La parole* funciona en el discurso cuando los desplazamientos en las referencias cruzadas de las palabras en el discurso, en su asociación con el contenido reprimido de un deseo, cambian la estructura simbólica de ese contenido. Cuando la naturaleza de la distorsión que oculta el deseo se entiende y elabora, puede producirse un desplazamiento simbólico, de lo cual resulta un cambio en el ser mismo, pues éste está configurado por el orden simbólico. Para Lacan, el deseo es a la vez la llave del ser y la meta de su seminario: «El deseo reprimido manifestado en el sueño se identifica en el registro en el cual estoy en el proceso de intentar hacerles entrar a ustedes: es el ser que espera ser revelado» (p. 411 [ed. cast. cit.: p. 392]).

La resolución a «ser uno mismo» -«Yo soy, seré, he sido, quiero ser— siempre implica «un salto, una laguna» (p. 424 [ed. cast. cit.: p. 405], el salto simbólico que separa al ser de lo real. Lo que soy siempre es más de lo que es inmediatamente real (digamos, en la configuración mecánica o química del mundo). Ser un ser humano implica este salto simbólico. Desempeñar un particular papel humano lo lleva más lejos. Este salto simbólico se produce siendo un analista, lo mismo que siendo un rey. La capacidad del analista, como la del rey, depende del papel simbólico que desempeña. Aceptar un papel simbólico implica tal salto en lo real. Pero el rechazo de un papel simbólico constituye un acto, algo diferente de la mera aceptación de un papel. Al aceptar la realidad, uno asume un papel ofrecido por el orden simbólico, uno existe como un individuo por medio del orden simbólico dado. Si bien en el acto de rechazar la aceptación del papel de rey, «por el hecho mismo de rechazarlo, uno no es rey» (p. 424 [ed. cast. cit.: p. 405]). Y, como Lacan podría haber añadido, el reino carece de rey, y por tanto no es un reino; la realidad misma ha cambiado por medio del acto. Al rechazar el papel simbólico de uno, uno puede cambiar el orden simbólico, y por tanto la realidad.

En la última sesión del seminario 1953-1954, Lacan emplea como ejemplo el arcaico sistema de exámenes de calificación empleados en los saltos simbólicos de la academia. En términos de su contenido, estos exámenes carecen de sentido. Pero, como Lacan dice, «un concurso, en la medida en que inviste al sujeto de una calificación que es simbólica, no puede tener una estructura por entero racional, y no puede inscribirse simplemente en el registro de la suma de cantidades» (p. 425 [ed. cast. cit.: p. 406]). Cualquiera que conozca el sistema de exámenes en la China puede apreciar de qué va esto. Un tercio aproximadamente de las preguntas en un examen nacional de inglés tendrá más de una respuesta correcta, de manera que incluso un hablante inglés nativo sólo podría adivinar la respuesta correcta. Puesto que los exámenes no sirven más que para producir una cierta jerarquía entre los estudiantes -debido a la cantidad limitada de puestos, no todos pueden ser promovidos al siguiente nivel educativo-, ¿por qué tendrían que reflejar ningún conocimiento real? Lo que sí miden es la buena disposición para empollar con vistas a exámenes sin

objeto; esto es, la capacidad para aceptar un sistema de exámenes absurdo, para aceptar el mundo tal como es: para algunos, en el mundo actual, por supuesto un rasgo deseable. Pero, en cierto sentido, quienes simplemente critican los exámenes por su carencia de sentido se equivocan. A quienes critican tales exámenes Lacan los compara con «personas que golpean los muros de la prisión construida por ellos mismos» (p. 425 [ed. cast. cit.: p. 406]). Él está pensando en los golpes de los prisioneros encerrados. Nosotros somos los constructores de nuestra propia prisión, de nuestro propio orden simbólico. Criticamos instituciones particulares, sin percatarnos de que todo nuestro orden social está construido a partir de la misma ficción irracional y que somos nosotros quienes, mediante nuestro acto de aceptación, lo hemos construido. ¿Y qué costaría renunciar a él? ¿Lo haríamos?

¿Cómo se da una persona cuenta de que ha construido su propia prisión? El analista se ve aquí precisado a desempeñar el papel de ese Otro. El sujeto siempre se ve a sí mismo dentro del orden simbólico, esto es, desde el punto de vista del Otro. Pero el Otro es también uno mismo, como Freud ha mostrado en su análisis del ego-ideal. El analista sirve como una reflexión del analizado en el Otro a través del mecanismo de la transferencia. La transferencia, que implica el desplazamiento del punto de atención del neurótico del objeto original de la neurosis al analista (en forma de amor o de odio), se ve a menudo como un fallo del tratamiento, que se produce en el momento en que el paciente comienza a comprender su enfermedad. Para Lacan, sin embargo, este giro hacia el análisis es esencial para la curación. En la identificación analítica con el analista como el Otro, el analista es la reflexión del analizado en el orden social, devolviéndole el eco de su propio discurso y permitiéndole, mediante la transferencia, ver lo que ha reprimido: su verdad.

Este papel en la autorreflexión desempeñado por el analista parece paralelo al papel del amo en el orden simbólico. Pero hay una diferencia. En el orden simbólico el amo sostiene ese orden, mientras que el analista es un amo que posibilita que el esclavo se libere de ese orden. El amo en cuanto analista ocupa una posición simbólica de autoridad desde la que «otorga» al analizado, el esclavo, el desplazamiento simbólico de perspectiva que le posibilita ver su propia verdad. Lo mismo que en la dialéctica del Sócrates de Platón, lo mismo que en la dialéctica hegeliana, la

transferencia implica una especie de «autocuración», porque el analista no es una norma externa, sino más bien la revelación del propio inconsciente del sujeto, de su propia *parole,* cuya verdad previamente ha percibido mal en el discurso errado.

La transferencia, pues, es una especie de contradicción en la cura misma, pues es un aplazamiento por el paciente para evitar la cura y continuar los síntomas en referencia al analista; al mismo tiempo, es el medio de la curación a través de la autorreflexión del neurótico en el analista. El proceso no debería ocurrir demasiado rápidamente, pues superar las inhibiciones y sacar el inconsciente a la superficie lleva tiempo. Como Lacan señala, si el analista se acerca demasiado, la reflexión del inconsciente se hace demasiado intensa, y la resistencia resulta en la forma del silencio. En ese caso, la transferencia se convierte en un obstáculo.

Otro famoso síntoma neurótico sacado a colación en el seminario de Lacan es la espera infinita que sirve para evitar una confrontación con lo reprimido. En relación con la espera, el tratamiento que Lacan hace del neurótico obsesivo puede verse en muchos niveles. En primer lugar, hay neuróticos individuales. Pero, en paralelo con la extensión de la neurosis que Freud hace a la sociedad misma en *El futuro de una ilusión* y en *El malestar de la cultura,* hay un sentido en el que todos somos neuróticos obsesivos, y un sentido en el que nuestra sociedad misma, el Otro, es neurótica. Sin duda, todos estos niveles de interpretación se ponen también correctamente en paralelo con los matices del tratamiento del amo-esclavo en Hegel. Lacan asocia la espera del neurótico obsesivo a lo largo de la vida y durante el tratamiento con la situación del esclavo después de la sumisión en la dialéctica del amo y el esclavo en Hegel: «¿Qué espera el obsesivo? La muerte del amo. ¿De qué sirve la espera? La espera se interpone entre el obsesivo y la muerte. Cuando el amo muera, todo empezará» (p. 435 [ed. cast. cit.: p. 416]). Este esclavo vive en una falsa esperanza, una falsa consciencia, una mala fe: una mala contradicción, de hecho, pues puede tener esperanza sólo mientras siga esperando. Vive con el contento de un esclavo mientras pueda engañarse a sí mismo y ocultar la autocontradicción de la esperanza, la esperanza causada por la ocultación ante sí mismo del hecho de que, a la muerte del amo finito, él mismo ha de afrontar la muerte: «Es precisamente el esclavo quien no asume su ser-para-la-muerte; está en suspenso» (p. 436

[ed. cast. cit.: p. 416]). La curación del neurótico es crucial. El acto del «neurótico», el «esclavo» en todas sus formas, es la única esperanza. El compromiso que acaba con la batalla a muerte en la dialéctica de Hegel es una especie de acuerdo unilateral de paz; es la resultante sociedad de esclavos. Para vivir, un participante en la batalla a muerte hizo la elección de aceptar ser esclavo. Sólo la inversión de su decisión puede terminar con esa situación. Recae, por consiguiente, sobre el «esclavo» el sostenimiento del orden manteniendo su aceptación del mismo o, en la revuelta, retirándole su apoyo y destruyéndolo.

Cuando Marx -viendo la situación práctica de los asalariados que se enfrentaban a un orden simbólico, el capitalismo, y a quienes ocupaban el puesto del amo en éste, los capitalistas- apeló a los trabajadores al final del *Manifiesto comunista,* pensaba que la elección era obvia: «Los proletarios no tienen nada que perder salvo sus cadenas. Tienen todo un mundo que ganar». Para Lacan, sin embargo, hay buenas razones psicológicas para no rechazar el orden social, para consentir: razones psicológicas inherentes a la consciencia de esclavo, esta falsa consciencia. Solamente el esclavo está en posición de cometer el acto verdadero, el acto de rechazo, el acto simbólico que socavaría el orden social y, en palabras de Marx, «ganaría el mundo». En un momento dado, el esclavo puede actuar y retirar su aceptación original del orden social. Pero ¿qué hace? Espera.

El análisis debería permitir al neurótico llegar al punto en el que pueda poner fin a la espera, renunciar a la ilusión y dejar de prestar su apoyo al amo. El esclavo, prisionero de este orden, debe darse cuenta de que esta autoridad del amo temporal no existe realmente, de que lo que mantiene su verdadero deseo, su propia *parole,* en jaque no es externo, de que el amo temporal se sostiene en el discurso errado como el producto de una lógica inconsciente, un orden social que en último término se encuentra en el esclavo mismo. Éste controla al amo, tanto al individuo que desempeña el papel del amo como al orden simbólico mismo, pues sólo existe debido a la elección que el esclavo siempre ha hecho ya eternamente de consentirlo y aceptarlo como la norma para lo que él dice y hace. Para liberarse, el esclavo, el neurótico, debe encontrar «algunas salidas imaginativas de la prisión del amo» a fin de darse cuenta de «lo que significan», esto es, de darse cuenta de que el amo temporal no

es el verdadero amo, de que el amo temporal depende de él. «El sujeto, al pensar el pensamiento del otro, ve en el otro la imagen y el esbozo de sus propios movimientos. Ahora bien, cada vez que el otro es exactamente el mismo que el sujeto, no hay otro amo que el amo absoluto, la muerte» (p. 436 [ed. cast. cit.: pp. 416 ss.]). Pero esto es precisamente de lo que tan difícil le es al esclavo darse cuenta: «Pues», como dice Lacan, «está de hecho bastante contento siendo un esclavo, como todo el mundo» (p. 436 [ed. cast. cit.: p. 437]).

El concepto de esclavitud en Lacan implica un sentido especial del reconocimiento encontrado en Hegel. En el concepto de reconocimiento en Hegel, la actividad de una persona debería ser, simultánea y recíprocamente, la actividad del otro: «El hacer no sólo contiene un doble sentido en la medida en que es tanto un hacer contra sí misma como contra la otra, sino también en la medida en que es inseparablemente tanto el hacer de una como de la otra» (*Werke* 3, p. 147 [ed. cast.: *Fenomenología del espíritu,* cit.: p. 289]). Cada una hace algo tanto contra sí misma como contra la otra, y el hacer de cada una lo lleva a cabo ella misma tanto como la otra. Pero esta reciprocidad falta al final de la batalla por el reconocimiento, una batalla que resulta en la sumisión de una, que se convierte en el esclavo, a la otra, que se convierte en el amo. El amo contiene el propósito, el placer, la esencia, el principio de la negación del objeto en cuanto inmediatamente dado, y por tanto contiene el principio o el propósito del hecho; mientras que el esclavo es simplemente el hecho sin el propósito, sin la esencia, sin el principio de la negación. Es más, están presentes dos de los momentos del reconocimiento, pues el esclavo hace contra sí mismo lo que el amo hace contra él y hace el acto amo al hacerlo suyo propio. Pero este reconocimiento es «unilateral y desigual», como Hegel señala, porque no es recíproco (*Werke* 3, p. 152 [ed. cast. cit.: p. 296]). El esclavo hace contra sí mismo lo que el amo hace contra él, y él mismo hace el acto amo al hacerlo suyo propio; pero, a diferencia de lo que sucede en el genuino reconocimiento, el amo no hace contra sí mismo lo que hace contra el esclavo, ni el esclavo hace contra el amo lo que hace contra sí mismo.

El autoconcepto psicoanalítico, el ideal del *ego,* se encuentra en una relación de identidad y oposición entre sí mismo y otro que traza el mapa de un paisaje lógicamente similar a la dialéc-

tica hegeliana del amo y el esclavo, en particular por lo que respecta a esta falta de reciprocidad en el reconocimiento. El esclavo hace lo que el amo desea: no sólo según la fórmula «el deseo humano es el deseo del otro», que Lacan, como es bien sabido, distinguía en los dos sentidos de *de,* el deseo por el Otro y el deseo del Otro, sino, como él también señala: «Es en el otro, por el Otro, como se nombra ese deseo» (p. 277 [ed. cast. cit.: p. 263]). El deseo nombrado en este Otro es lo que pensamos que hemos elegido, mientras que de hecho, por una lógica de la que no somos conscientes, era la única elección permitida. Pero el inconsciente contiene no sólo este deseo de involuntarias «elecciones forzadas», sino también el deseo reprimido, el deseo que no es nombrado. Estos dos deseos son paralelos a dos sentidos de lo absoluto encontrados en el individuo de Hegel: lo absoluto del orden social dado, junto con la autonegadora elección del individuo de sostenerlo, y lo absoluto de su rechazo. El amo del esclavo es paralelo al orden simbólico, el Otro que nombra el deseo. Pero aquí, llevando más allá la dialéctica del amo y el esclavo, no hay en realidad ningún amo: «Cada vez que el Otro es exactamente el mismo que el sujeto, no hay otro amor que...». El amo temporal, el orden simbólico, no existe. El «reconocimiento» no es recíproco. El enigma de la batalla por el reconocimiento reside en el hecho de que el reconocimiento es puramente simbólico en un sentido más extremo del que habitualmente se piensa. El Otro no puede reconocer a nadie, pues el Otro no existe. En un reconocimiento genuino, uno solamente se reconoce a sí mismo, al Otro en cuanto el Otro propio de uno.

Cuando, en el cuento de Hans Christian Andersen, el rey continúa desfilando por la calle sin que sus súbditos dejen de elogiar su «atuendo», es para el Otro, por supuesto, no para el rey, para quien se produce esta escena. Y el desfile no se detiene cuando también el rey se da cuenta de que va desnudo. El Otro para el que se monta el espectáculo no se encuentra más que entre quienes lo llevan a cabo. El espectáculo se dirige al deseo del Otro en el sentido de que cada individuo toma como su propio deseo el deseo nombrado por el Otro: en realidad, por él mismo, pues se engaña a sí mismo con que hay un Otro. Se engaña a sí mismo porque se ha acostumbrado a este deseo. Es conveniente y seguro. De modo que tiene buenas razones psi-

cológicas para no querer renunciar a ese orden. No necesita ni siquiera ser inconsciente: de ahí el cinismo contemporáneo. Para motivar al esclavo a actuar, no basta con simplemente indicarle que el orden social está en él, que no hay amo, y que se puede establecer un orden mejor. Esto bien puede saberlo ya. El problema es más profundo. Incluso sabiendo que no hay amo, que el esclavo pulsa las cuerdas, sin embargo, puesto que el deseo que él ha llegado a conocer se nombra dentro de ese orden social, el esclavo tiene buenos motivos psicológicos -conscientes o inconscientes- para engañarse a sí mismo, o simplemente para fingir. Está acostumbrado al deseo del Otro. Sin embargo, hay otro deseo que es también esencialmente para ese orden: su negación. Pero ese deseo, desde la perspectiva del orden social, es la muerte.

La situación de este esclavo -el sujeto en el proceso- es precisamente la de una autorrelación en el sentido hegeliano (la relación del esclavo con el amo) y en el sentido freudiano (la relación del ego con el ideal del *egó).* El teatro social se está realizando para un Otro que existe solamente como el gobernador «presupuesto» (postulado como no-postulado) de las acciones de los actores. El reconocimiento por el Otro debería ser un reconocimiento liberador, en último término un autorreconocimiento: el reconocimiento por parte del esclavo de que el Otro es él mismo. Sin embargo, este autorreconocimiento no bastará. Puesto que el Otro nombra el deseo, uno debe saltar sin apoyo: el último salto, el otro deseo... la muerte.

Este es el enigma final en el seminario de Lacan. Añadiendo el final, la última frase citada más arriba continúa: «... no hay otro amo que el amo absoluto, la muerte». Lacan junta ciertamente de manera correcta la referencia de Freud al *Signor* reprimido -en último término el impulso a la muerte, el impulso a la verdad, el impulso a violar los límites del errado orden social- y la referencia de Hegel a la muerte como el amo absoluto (*Werke* 3, p. 153 [ed. cast. cit.: p. 298]). Es dialécticamente convincente llevar más allá el desarrollo de la situación amo / esclavo hegeliana. El fundamento o verdad de la relación de amo y esclavo es su disolución tal como se desarrolla mediante el concepto del amo. La dialéctica del amo en Lacan y en Hegel se mueve en tres etapas: el amo en cuanto otro individuo; el orden social en cuanto amo sostenido por la propia aquies-

cencía del esclavo; y el auténtico amo, el amo absoluto, identificado con la verdad y la pura negatividad en cuanto un reconocimiento inmanente dentro del esclavo mismo. En su confrontación con la arbitrariedad y la carencia de sentido del Otro, la consciencia del esclavo ya ha experimentado al amo absoluto, la muerte, pues ésta es por lo que se somete. La muerte se ha convertido en objeto para el esclavo, y deja rastros de memoria en la consciencia del esclavo. Mientras que el amo es la «esencia» que gobierna el desarrollo del ser-en-sí, el esclavo, por temor a la muerte, es aquel que sabe la verdad, siquiera inconscientemente. En el corazón de su ser, como la causa misma de su conversión en esclavo, ha calado la ilusión del orden social: conoce la dependencia del amo finito con respecto a él, sabe que más allá del amo finito aguarda el amo absoluto; en el fondo, esto lo sabe porque él se ha enfrentado a la muerte. Pero reprime este incómodo conocimiento y vive una consciencia del autoengaño, esperando una liberación que de hecho no desea, pues revelaría la verdad de que, más allá de la amenaza de su esclavitud con respecto al amo finito, el amo absoluto -la muerte- sigue esperándolo.

Por supuesto, es corriente dar carta de naturaleza al amo absoluto de Hegel. Pero cuando hablamos del estadio dialéctico supremo, donde la verdad y lo absoluto son invocados en el mismo gesto, ¿por qué esto habría de significar otra cosa más que lo que, en términos psicoanalíticos, se llama la «muerte simbólica»? La base real del temor a la muerte es el temor a la pérdida del amor del padre y, por extensión, la negatividad experimentada como la pérdida del amor del Otro que resultaría de la destrucción del orden simbólico. Cuando esperamos y consentimos el discurso errado, el orden del amo temporal, experimentamos la forma pasiva de la muerte mediante la pérdida de nuestro verdadero ser; mientras que cuando aceptamos nuestra propia verdad y nos transformamos de esclavos en amos -no amos temporales, sino amos absolutos-, asumimos la forma activa de la muerte como nuestro ser.

Esta continuación de la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo se corresponde con la aparentemente críptica conclusión del seminario de Lacan. Al final, todos debemos afrontar nuestra verdad, una verdad que destruye el autoengaño de la espera, ese gesto inautèntico que nos oculta a nosotros mismos el destino

más propio de nosotros, la muerte, y nos hace seguir siendo esclavos, con la vana esperanza de que más allá de la muerte del amo todo será posible, de que nuestro ser finito no tiene límite, ningún *finis.* Nuestro límite es nuestro final, nuestra verdad, nuestra esencia. Aquí actuamos porque no hay sentido. Precisamente aquí, donde no hay sentido, es posible nuestra *creatio ex nihilo.* Es el objeto de nuestro deseo innominado que sólo mediante un salto podemos cumplir. Nuestra auténtica verdad contiene su propia contradicción. En cuanto sujetos finitos que desempeñamos nuestros papeles de sujetos dentro de un orden esclavista, podemos escoger entre sus papeles, aunque la supervivencia requiere que no rechacemos el sistema de papeles. Pero también estamos producidos y determinados por ese orden en cuanto su Otro necesario, un orden incomprensible para los principios de ese orden. En este sentido, soy un sujeto en cuanto la sustancia que subyace a este orden social, su principio sustentante o -y aquí está mi elección real- su principio de negación. Determinado como indiferente, como libre, puedo actuar, puedo destruirlo. El verdadero sujeto sólo existe en este acto de rechazo. Este sujeto que constituye lo absoluto en Hegel no tiene una existencia positiva, una existencia en cuanto una entidad positiva dentro del orden social; sólo existe en el acto de negación. Bastante diferente del papel de sujeto que uno desempeña al cumplir el deseo nombrado en el orden simbólico, al mantener su cómoda vida percibida, el salario alto, el prestigio social, el fondo de pensiones, etcétera, el verdadero sujeto es el sujeto que -como Sócrates en la antigua Atenas- ha encontrado su propia *parole,* su voz, su *daimonion,* como otro que el discurso del error.

4

Nietzsche, Freud, Lacan

Silvia Ons

En las obras de Freud y de Lacan hay pocas referencias a Nietzsche.

«Me he negado a mí mismo el grandísimo placer de leer las obras de Nietzsche», dice Freud, «con el objeto deliberado de no verme obstaculizado en la elaboración de las impresiones recibidas en el psicoanálisis por ninguna clase de ideas anticipatorias. Tuve por tanto que prepararme -y lo hice, felizmente- para renunciar a todas las reivindicaciones de prioridad en los muchos casos en los que la laboriosa investigación psicoanalítica meramente puede confirmar las verdades que el filósofo reconocía por intuición»[1]. Este argumento revela con claridad la fuerza que él confería a estas ideas, que podían convertirse en un obstáculo porque no se las puede ignorar, ya que son poderosas y atraen la atención. Freud admitió a Arnold Zweig que durante una época Nietzsche había estado fuera de su alcance. «Cuando yo era joven, Nietzsche era una persona noble y distinguida inaccesible para mí»[2]. Cuando Freud dice que se ha privado a sí mismo del enorme placer de la obra de Nietzsche, da a entender que ha ex-

[1] S. Freud, «On the History Of the Psychoanalytic Movement», en *The Penguin Freud Library,* vol. 15, Harmondsworth, Penguin, 1993, p. 73 [ed. cast.: «Historia del movimiento psicoanalitico», en *Obras completas,* vol. V, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972, p. 1.9001.

[2] Carta a Arnold Zweig del 12 de mayo de 1934, en *The Letters of Sigmund Freud and Arnold Zweig,* Londres, Tavistock, 1970 [ed. cast.: *Correspondencia Freud-Zweig,* Barcelona, Gedisa, 1980, p. 851.

perimentado tal placer. Algunos pasajes muestran que Freud no dejó del todo de leer a Nietzsche, y que lo que leyó marcó profundamente su obra. Cuando, por ejemplo, en *El egoy el id*[5], Freud aborda el segundo tema y se refiere al *id,* lo hace incluyendo una noción que le llegó de Nietzsche a través de Groddeck. El origen del concepto lo registra en una nota al pie: «Groddeck sigue el ejemplo de Nietzsche, el cual usa frecuentemente este término como expresión de lo que en nuestro ser hay de impersonal y responde, por así decir, a una necesidad natural, una necesidad de nuestro ser». En otras épocas Freud se refiere a Nietzsche sin citarlo. En *Más allá del principio de placer,* su ensayo teórico más importante, alude a la repetición como el «eterno retorno», empleando comillas sin referencia al autor.

Lacan[4] como Freud, menciona la intensidad luminosa del pensamiento nietzscheano, que describe como una *nova* tan brillante como rápida para volver a la oscuridad. Freud y Lacan están de acuerdo cuando definen el pensamiento de Nietzsche en términos que tienen mucha afinidad con la cosa-en-sí: un destello repentino, una brillantez perturbadora, un fogonazo, un meteorito. Quizá Freud se volvió a Nietzsche con la esperanza de que éste tuviera las palabras apropiadas para expresar lo que él era incapaz de articular. En una de sus cartas a Fliess, dice: «Ahora he encontrado el libro de Nietzsche en el que espero encontrar las palabras para muchas cosas que en mí permanecen mudas, pero todavía no lo he abierto»[5].

No obstante, como antes he dicho, en los escritos de Freud y de Lacan hay pocas referencias a la obra de Nietzsche. El silencio del psicoanálisis con respecto a Nietzsche es a la vez sorprendente y sintomático. Sorprendente, porque Nietzsche es el filósofo más próximo al psicoanálisis, aquel que ya no cree en la filosofía metafísica y tiene puestas más esperanzas en el doctor en Medicina del futuro que en el filósofo. Nietzsche no supo

[3] Véase S. Freud, *The Ego and the Id,* enj. Strachey (ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud,* Londres, Hogarth Press, 1953-1973 (en adelante, *SE),* vol. 19 ted. cast.: *El ¿yo»y el •ello»,* en *Obras completas,* vol. VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974, p. 2.707].

[4] J. Lacan, *Écrits,* Nueva York, Norton, 2002, p. 212 [ed. cast.: *Escritos,* vol. 1, México, Siglo XXI, 1977, p. 150],

[5] Carta a Wilhelm Fliess del 1 de febrero de 1902, en S. Freud, *Letters 1873-1939,* Londres, Tavistock, 1980.

del psicoanálisis, pero podríamos decir que su obra tenía el psicoanálisis como objetivo: «Yo continúo esperando que un médico-filósofo... se atreva algún día a desarrollar por completo la idea que yo solamente puedo sospechar o arriesgar...»[6].

Vale la pena recordar las palabras de Arnold Zweig a Freud:

> Durante estos últimos años me he vuelto a acercar a él [Nietzsche] por el mero hecho de haber reconocido en usted, querido padre Freud, al hombre que ha sabido realizar lo que en Nietzsche sólo fue una pintura: el hombre que ha vuelto a dar luz a la Antigüedad, el que ha reevaluado todos los valores, quien ha acabado con el cristianismo; el verdadero inmoralista y ateo, el hombre que ha dado un nuevo nombre a los impulsos humanos, el crítico de toda la evolución cultural hasta el presente y el que ha hecho todas las demás cosas atribuibles solamente a usted, que ha sabido siempre evitar todas las distorsiones y locuras, puesto que usted ha inventado el psicoanálisis y no Zaratustra[7].

Constituye nuestro interés demostrar hasta qué punto la deconstrucción de la moralidad llevada a cabo por el psicoanálisis tiene a este filósofo como su gran precursor. Podríamos incluso llegar a decir que si Marx inventó el síntoma, Nietzsche también hizo lo mismo al descubrir el síntoma en la moralidad.

Nietzsche está próximo a Freud en lo que se refiere a la deconstaicción de la moralidad, su crítica del cristianismo, la invención del síntoma, la noción del *id* y la idea de los impulsos y la repetición. Y Nietzsche está próximo a Lacan en su concepción de la verdad como poseedora de la estructura de la ficción y el estatus de la apariencia que deriva de esta estructura, la ruptura del lenguaje en cuanto gramática para producir nuevos valores, el pragmatismo que resulta del desmantelamiento de la metafísica y la concepción de la *jouissance* como un concepto diferente del placer. Este último aspecto es sumamente importante como indicio de hasta qué punto este filósofo anticipó el psicoanálisis. Apuntemos

[6] F. Nietzsche, *Daybreak: Thoughtson the Prejudicies of Morality,* Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 19 [en español, esta cita no la he podido encontrar en *Aurora,* sino en *La gaya ciencia,* Madrid, Akal, 2001, p. 331.

[7] Carta a Freud del 28 de abril de 1934, en *The Letters of Sigmund Freud and Arnold Zweig* [ed. cast. cit.: p. 82],

que, aunque hay algunos estudios sobre el vínculo entre Freud y Nietzsche, hasta ahora no hay estudios sobre Nietzsche y Lacan. Creemos que la intensidad de las interconexiones, y las implicaciones de éstas, merecen tal atención.

KANT CON SADE

Pocos textos enfurecen tanto a los filósofos como el «Kant con Sade» de Lacan[8]. Este proyecto, que consistía en conectar una monumental obra sobre la moralidad con la de un teórico libertino, es en sí mismo irritante. Cuando se trata de este texto, los kantianos creen que los psicoanalistas lo leen desde el punto de vista del psicoanálisis, que es insostenible en el campo filosófico. Los principales argumentos del texto, sin embargo, tienen sus antecedentes no sólo en Freud, sino también en Nietzsche. La deconstrucción de la moralidad llevada a cabo por los psicoanalistas tiene su gran precursor en este filósofo, quizá porque era más un analista que un filósofo. Adoptaré este punto de vista para establecer una de las muchas conexiones entre su obra y el psicoanálisis. Luego intentaré probar que, lo mismo que sucede con Freud, Nietzsche descubre el síntoma en la moralidad, y que este descubrimiento fue de capital importancia en el desmantelamiento de la metafísica.

Partiré de «Kant con Sade», y luego rastrearé sus precedentes en la obra de Nietzsche. Antecedentes de este texto se han encontrado en el Excurso II («Juliette, o Ilustración y moralidad») de la *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer, pero nunca se ha tratado la manera en que Nietzsche anticipa los argumentos del texto de Lacan.

Kant construye una ética que, en contraste con la ética antigua, está divorciada del placer[9]. La pura razón práctica se impone a sí misma como universal, y no depende de las particularidades de nuestra felicidad: «Actúa de tal modo que la máxima de

[8] Véase J. Lacan, «Kant avec Sade», en *Écrits,* París, Éditions du Seuil, 1966 [ed. cast.: *Escritos,* vol. II, México, Siglo XXI, 1978, pp. 337 ss.].

[9] I. Kant, *Critique of Practical Reason,* Libro I, Capítulo I, Teoremas I, II y II, Nueva York, Macmillan, 1993 [ed. cast.: *Crítica de la razón práctica,* México, Porrúa, 1977].

tu voluntad pudiera siempre valer al mismo tiempo como el principio de la ley universal». La razón pura es en sí misma práctica y es el origen de una ley universal, una ley moral. La ley moral constituye un imperativo cuyo carácter determinante pone de relieve la modalidad de mandamiento con que se impone a sí misma a la voluntad. La naturaleza categórica e incondicional del imperativo es autónoma en la medida en que no sirve a la meta, el objeto o sujeto del amor. La ética kantiana se configura, en términos freudianos, más allá del principio de placer.

Kant define el placer como la conformidad entre el sujeto y la representación del objeto. Como consecuencia, todo principio práctico «material» -es decir, aquel que propone un objeto o un contenido a la voluntad como el objeto o contenido que la determinaría- es un principio necesariamente empírico, incapaz de fundamentar una moralidad. El formalismo kantiano sostiene que las leyes prácticas universales son las bases de la determinación de la voluntad: no según la materia o los contenidos, sino según la forma. Esto significa: no según el principio del amor a uno mismo o a la propia felicidad de uno. De ahí que el objeto nunca determine una acción.

Es importante hacer hincapié en la naturaleza coercitiva del mandamiento, la constricción incondicional del mandamiento, la naturaleza compulsiva (Kant hace hincapié en la palabra «compulsión») del deber. La coerción del imperativo daña el sentimiento, causa perjuicios, humilla, hiere el orgullo personal y perfora el *sensorium.* La ley se erige más allá del placer, y el espectro del dolor aparece en lo que se supone puro. El motor del imperativo moral debería estar libre de cualquier condición perceptible, pero su correlato en el ámbito sensorial es el dolor. La ley moral «excluye por completo del supremo principio práctico la influencia del amor propio y refrena para siempre la presunción que decreta las condiciones subjetivas del amor a sí mismo como leyes. Si algo refrena nuestra autoestima en nuestro propio juicio, humilla»[10].

Lacan dice que donde Kant cree haber visto el objeto eliminado del campo fenoménico, este objeto se vuelve, sin embargo, aparente, y es Sade quien lo prueba. En el imperativo el objeto se revela como una voz que se configura en sus mortales profundidades. La ley se impone como orden autónomo, independiente de

[10] *Ibid.,* p. 77 [ed. cast. cit.: p. 143 1.

la naturaleza material del objeto deseado. En esta operación, sin embargo, otro objeto aparece como un agente intimidatorio. Nosotros sabemos que todo lo que se impone, compele y coacciona suele adoptar la forma de una voz en la conciencia que se eleva como desde fuera del sujeto.

Sade desenmascara este objeto cuando enuncia el derecho al goce como una norma universal; así es como Lacan reconstruye las implícitas premisas básicas de la ética de Sade: «"Tengo derecho a gozar de tu cuerpo", puede decirme cualquiera, "y ese derecho lo ejerceré, sin que ningún límite me detenga en el capricho de las exacciones que me venga en gana saciar en él"». Lacan explica la lógica de esta frase dejando claro que la inserción de «puede decirme cualquiera» no se refiere a ninguna o todas las parejas intersubjetivas del hablante[11], sino que más bien representa a la voz en la boca del Otro, como un objeto que es diferente de los objetos que aparecen en el campo de los fenómenos.

Pero no es una cuestión de aprobar la ley y el imperativo del goce / *jouissance* sadiano. En el psicoanálisis es frecuente identificar entre sí a Kant y Sade, una idea que es el resultado de una lectura apresurada y de una posición carente del apropiado sentido de la perspectiva. Lacan no los presenta como equivalentes, pero indica la manera en que el imperativo muestra el aspecto del goce que existe pero es suprimido en la práctica incondicional de la razón. Freud sospechó pronto -y escribió sobre ello a Fliess- que en la vida sexual debía de haber algo que alimentara fuertemente la moralidad[12].

MARCOS SADIANOS

En *Encoré*[13] hay una observación de Lacan poco explorada que tiene muchas repercusiones y es rica en consecuencias: Lacan toma una palabra para señalar la peculiaridad de la perver-

[11] Lacan, «Kant avec Sade», pp. 769 ss. [ed. cast, cit.: pp. 340 ss.].

[12] Véase S. Freud, *The Origins of Psycho-Analysis,* manuscrito K, Londres, Tavistock, 1954 [ed. cast.: *Los orígenes del psicoanálisis,* en *Obras completas,* vol. IX, Madrid, Biblioteca Nueva, 1975, pp. 3533 ss.].

[13] J. Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XX: Encore,* París, Éditions du Seuil, 1975, p. 80 [ed. cast.: *El seminario 20: Aún,* Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 105].

sión: *almoralité* (amoral idad-del-alma/a/m«/). El amor *[amor]* es diferente de la almoralidad. Tal designación sólo puede entenderse apropiadamente si nos percatamos de que esta palabra contiene un vínculo entre *objetpetit a* en cuanto el objeto de la *jouissance* y el amor. Por otro lado, hay un vínculo entre el *objet petit a* y la moralidad. Podemos así hablar de la posibilidad del *amor* en las neurosis, pues las condiciones de la *jouissance* pueden conectarse con el amor; y podemos hablar de la *almoralité* en la perversión, pues las condiciones de la *jouissance* están conectadas con la moralidad.

No es posible pensar en el amor en la perversión, como tampoco es posible pensarlo en la ética kantiana. Esto no es una coincidencia. Deberíamos señalar que lo universal y lo necesario no concuerdan con su modalidad, que es siempre contingente. Sade dice que el amor es una locura del alma, porque satisface a dos individuos, y por tanto no tiene un alcance universal[14]. Eliminándolos de su *topos* -como hace Kant, que considera que la felicidad privada del sujeto es incapaz de fundamentar una ética-, la llamada del libertino es a la moralidad. Un invitado siempre presente, que nunca falta a ninguna cita, un testigo de todos los excesos, la moralidad será cuestionada por su inconsistencia. Sade denuncia una moralidad olvidada, y si leemos su obra con atención, percibimos que él no acepta la futilidad de los principios... en suma, la amnesia en el plano ético. El fortalecimiento de la moralidad implica la apelación a una voz que no fatiga el oído, que logra un acuerdo definitivo entre la conducta y la ley; una cópula, pues, entre *jouissance* y moralidad. Tal amalgama hará que la *jouissance* asuma el carácter de una inevitable ley universal, válida en todos los casos.

De manera que el fantasma sadiano niega el azar, rechaza lo imprevisto, y es aburridamente estático. Nótese, por ejemplo, que en ninguna escena aparece el fracaso en el acto sexual, ni la *detumescence,* ni nada que indique la presencia de lo inesperado en una mujer. Son esquemas *a priori;* la lujuria no debería confundirnos con respecto a su naturaleza, que es, de una

[14] Véase D. A. F. de Sade, «Yet Another Effert, Frenchmen, If You Want to Become Republicans», en *Justine, Philosophy In the Bedroom, and Other Writings,* Nueva York, Grove Press, 1966 led. cast.: «Franceses, un esfuerzo más si queréis ser republicanos», en *La filosofía en el tocador,* Madrid, Valdemar, 20041.

manera que carece de precedentes, formal. Un pasaje de *Juliette* ilustra claramente esta dimensión: dos jóvenes quieren satisfacer sus apetitos, pero cuando están a punto de hacer el amor, la depravada monja los detiene, diciéndoles que deben esperar, que el orden es necesario, que la *jouissance* sólo se alcanza especificando los placeres de uno de antemano. Por otro lado, en estas lo mismo que en otras escenas sadianas vemos que el agente no es fundamentalmente quien tiene el poder o el placer, sino quien ostenta el control de la escena y la frase o, más aún, la dirección del significado. Por otro lado, podemos, por tanto, detectar que en el llamado libertinaje hay represión, represión de lo no-prescrito, de lo no enmarcado, de la *tyché.* El pervertido quiere eliminar el acontecimiento inesperado que hace que se tambalee un supuesto previo; su deseo de violar la ley oculta el más hondo deseo del pervertido: sustituirla por él mismo. La sadiana es una sociedad codificada, con orientaciones y normas, pero privada de erotismo, si por erotismo entendemos el lenguaje alusivo, ambiguo, sugerente, que es la sede de lo inesperado.

Hay religiosidad en esta clase determinista de lógica si, como Nietzsche, pensamos que la persona religiosa (básicamente la cristiana) rechaza el mundo de lo inesperado porque el hiato entre la causa y el efecto tiene que suprimirse a fin de perpetuar el vínculo entre la culpa y el castigo. Encontramos una omisión similar en la visión sadiana. Después de todo, ¿no dice Lacan que el pervertido es un cruzado? Lacan también afirma que, en religión, se deja a Dios la carga de la causa[15]. ¿No encontramos en Sade una omnipresente voluntad rectora?

Naturalmente, esta voluntad de *jouissance* siempre necesita tensión para resistirse a ella. De lo que se trata es de causar un ultraje, y esta clase de transgresión necesita una víctima, que para Lacan representaría el sujeto brutal del placer, aquel considerado patológico por Kant, puesto que es atraído por un objeto que afecta a su felicidad. El maniqueísmo de Sade es verdaderamente increíble, los regimientos de sádicos y víctimas están absolutamente delimitados, y no hay ningún cruce de un lado al otro. Esta escena necesita polaridad, el esquema debe imponerse; es siempre cuestión de educación, de convertir al pobre sujeto brutal en

[15] Véase Lacan, *Écrits,* cit., p. 870 [ed. cast. cit.: p. 356].

un sujeto dividido por el imperativo. Éste es un paso imposible: sólo necesitamos recordar que el crimen no bastará, pues el desplazamiento debe perpetuarse en el gran más allá. A Sade le gusta identificarse con la naturaleza, y supone que la naturaleza quiere elevar la destrucción como su ley suprema. Pero la aniquilación total no puede nunca probarse, dado que la muerte no es más que un cambio en la forma. Para que tal aniquilación fuera posible, sería necesario probar la existencia de un instante de inacción de la materia, pero éste nunca puede descubrirse. La vida misma se opone a esto, y cuanto más se aproxima Sade al crimen, más se encuentra con su imposibilidad.

NIETZSCHE Y EL DESCUBRIMIENTO DE LA MORALIDAD COMO SÍNTOMA

Nietzsche dice que la moralidad se vuelve contra la vida. En *La genealogía de la moral*[16], se pregunta cómo grabar algo en la viviente capacidad de olvido, de modo que siempre permanezca presente. Es imposible no conectar tal empeño con la aspiración de Sade.

Nietzsche, pues, señala que para que algo se quede en la memoria, debe grabarse en ella; sólo aquello que no deje de doler permanecerá. Esto siempre se hace con derramamiento de sangre. Todo lo ascético pertenece a este campo: varias ideas tienen que hacerse indelebles, de modo que todo el sistema quede hipnotizado. En esta concepción, las formas ascéticas de vida son los medios para evitar que todas esas ideas compitan con las otras, para hacerlas inolvidables. Para Sade, los principios morales deberían estar en concordancia con la voz de la naturaleza. Esto se logra mediante la localización de ciertas ideas fuera del yo, como se hace en la moral descrita por Nietzsche.

No se nos pasa por alto la transición entre términos aparentemente disímiles, como perversión y ascetismo. Nietzsche anticipó el psicoanálisis cuando señaló la conexión entre ambos. Él habla de voluptuosidad ascética, del autoescarnio ascético de la razón, del autodesprecio ascético, de la naturaleza lasciva del ascetismo,

[16] F. Nietzsche, *On the Genealogy of Morals,* Nueva York, Vintage, 1989, p. 58 [ed. cast.: *La genealogta de la moral,* Madrid, Alianza, 1978, p. 691.

para no mencionar más que algunas de las muchas maneras en que señala la morbidez de este ideal. Esta línea de pensamiento no habría sido posible si la sexualidad no hubiese estado situada en el centro del debate sobre la razón y la moralidad; como si la operación llevada a cabo por Freud en la clínica fuera paralela y estuviera relacionada con la llevada a cabo por Nietzsche en filosofía. Silvio Maresca los pone juntos en el mismo grupo, como positivistas que colaboran activamente en el proceso de disolución de la subjetividad trascendental, que extrae de esta disolución una dimensión previamente desconocida de los impulsos[17]. Nietzsche investiga las razones libidinales que actúan en el ascetismo. El anacoreta adora parte de sí mismo como Dios, y a fin de hacerlo tiene que hacer diabólica la parte restante de sí mismo. El espectro de lo patológico aparece en la moralidad, como Lacan observó con respecto a la ley kantiana. En particular, Nietzsche concluye que si estos hombres repudian lo que es natural en ellos, es porque de ello han derivado alguna clase de goce. Junto con Lacan, Nietzsche se refiere al goce para designar un placer más allá del principio de placer:

> El placer se siente y se busca en el fracaso, la atrofia, el dolor, la desventura, la fealdad, la mengua voluntaria, la automortificación, la autoflagelación, el autosacrificio. Todo esto es paradójico en grado sumo: nos hallamos ante una discordia que *quiere* ser discordante, que se *goza* a sí misma en este sufrimiento e incluso se vuelve más segura de sí y triunfante a medida que *disminuye* su propio presupuesto, su capacidad fisiológica para la vida. «El triunfo en la última agonía»[18].

No es, pues, la razón pura la que combate los impulsos, siempre es un impulso el que combate a otro. Gran parte de lo que se considera racional es moralidad disfrazada. Tampoco es un «yo» racional el que emprende la lucha. Lo que lo anima son cuestiones de *jouissance.* ¿Y son éstas las mismas razones a las que Nietzsche se refiere al considerar la violencia de Kant en conexión con la tiranía del filósofo en la búsqueda de una fórmula unificadora

[17] Véase S. Maresca, *Nietzsche y el Iluminismo,* Buenos Aires, Alianza Editores, 2004.

[18] Nietzsche, *On the Genealogy of Morals,* cit., p. 118 [ed. cast, cit.: p. 1371.

capaz de condensar el problema del mundo? La filosofía «siempre crea el mundo a su propia imagen, no puede hacer otra cosa; la filosofía es este impulso tiránico mismo, la más espiritual voluntad de poder, de "creación del mundo", de *causa prima*». Es imposible no advertir el eco en la descripción que hace Lacan de la relación entre el discurso del amo y la filosofía.

La violencia se desata en la búsqueda de nociones últimas que ataquen el aspecto azaroso del futuro, en la construcción de universales que anulen ferozmente las particularidades. La metáfora del filósofo-araña es, en este sentido, muy significativa; como una araña, el filósofo crea una red conceptual en la oscuridad cavernosa, captura la realidad en sus hilos, la paraliza, la hace estática a fin de inyectarle su veneno y la priva de sus últimos restos de vida. O bien la misma filosofía que teme los significados se convierte en un vampiro que sólo deja los huesos y el ruido que producen: categorías, fórmulas, palabras. La conexión entre la violencia y la metafísica se ha establecido, y el aspecto d*ejouissance* de los fundamentos ha sido desenmascarado.

La interpretación heideggeriana de la filosofía de Nietzsche consiste en incluir esta filosofía en la historia de la metafísica, como su cumplimiento y terminación. En contraste con Heidegger, que hace hincapié en la relación del hombre con el ser en cuanto el hilo conector, Maresca pone de relieve la dimensión de los impulsos que resulta de la disolución del sujeto trascendental; considera que el desmantelamiento de la metafísica no era posible sin el desmantelamiento de la moralidad, una deconstrucción que implica la profundización en la matriz de los impulsos hasta convertirla en la de la moralidad. La moralidad es metafísica, y se organiza mediante la creación de pirámides con un principio supremo en la cúspide. Cuando se rechaza el carácter nómada de la «transformación», se crean valores que generan certezas inquebrantables, puntos arquimedianos que requieren antítesis incompatibles. El metafísico quiere que cosas de valor supremo tengan un origen distinto, suyo propio, e inmutable. Por eso es por lo que Nietzsche trastoca las antítesis morales en que la metafísica se basa.

«Sería incluso posible», dice en *Más allá del bien y del mal,*

> que el valor de aquellas cosas buenas y veneradas consista precisamente en el hecho de hallarse *emparentadas,* vinculadas,

> entreveradas de manera insidiosa con estas cosas malas, aparentemente opuestas, y quizá en ser idénticas a ellas. ¡Quizá! Mas, ¿quién quiere preocuparse de tales peligrosos «quizás»? Tenemos que aguardar para ello a la llegada de una nueva categoría de filósofos, aquellos cuyos gustos e inclinaciones sean lo contrario de los de sus predecesores: serán en todos los sentidos filósofos del peligroso «quizá»[19].

¿No es Freud quien ocupa esta posición, como si hubiera sido la persona requerida por Nietzsche, como si la creación del psicoanálisis hubiera sido urgida por su obra, como si hubiera habido una demanda previa, una llamada *que interpelaba a Freud?* Desmantelar la metafísica (como Maresca claramente explica) no es posible sin desmantelar la moralidad; en principio, será una cuestión de desactivar las antítesis en las que se basa. Nietzsche dice: «La creencia fundamental de los metafísicos es *la creencia en la oposición de los valores*»[20]. El cuestionamiento de esta creencia le hace afrontar la verdad del inconsciente freudiano. En su breve ensayo «El significado antitético de las palabras primitivas»[21], Freud comparte el interés de Nietzsche por la filología. Él encuentra en la obra de Karl Able sobre lenguas con raíces más antiguas que la egipcia un descubrimiento que coincide con el descubrimiento de la elaboración onírica: estas palabras, que pueden designar valores opuestos, se comportan como el sueño mismo. «La conducta del sueño con respecto a la antítesis y a la contradicción es sorprendente. Esta categoría es omitida sin más; el "no" (la negación) parece no existir en el sueño. Prefiere componer los opuestos en una unidad o representarlos como un elemento idéntico».

La metafísica, en cuanto opuesta al inconsciente, divide, separa, hace absolutas y genera antítesis adecuadas para el pensamiento unidireccional. En este sentido, ni Freud ni Nietzsche pudieron evitar ser admiradores de Goethe, enemigo de la desunión de la razón, la sensibilidad y la voluntad prevista por Kant.

[19] F. Nietzsche, *Beyond Good and Evil,* Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 6 [ed. cast.: *Más allá del bien y del mal,* Madrid, Alianza, 1975, p. 231.

[20] Nietzsche, *Beyond Good and Evil,* cit., p. 6 [ed. cast, cit.: p. 22],

[21] S. Freud, -The Antithetical Meaning of Primal Words», *SE* 11 [ed. cast.: «El doble sentido antitético de las palabras primitivas», en *Obras completas,* vol. V, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972, pp. 1620 ss.l.

La metafísica presupone polaridades irreconciliables. Su desmantelamiento no es posible sin la inclusión de lo que llamaríamos la energía en el análisis filosófico. El pensamiento de Nietzsche hurga en la termodinámica de la ilusión, rastrea la idea y el apetito de ésta. La corporeidad ha surgido en el pensamiento, por eso la obra de Freud y la de Nietzsche se hallan llenas de conceptos fisicistas. La inclusión de la sexualidad en la moralidad produce una verdadera conmoción. Antaño reprimida, desplazada, elidida e ignorada, la sexualidad produce el desmoronamiento de convicciones basadas en una *episteme* supuestamente pura: «Yo no creo, por tanto, que un "instinto de conocimiento" sea el padre de la filosofía, sino que, aquí como en otras partes, un instinto diferente ha hecho meramente uso del conocimiento (¡y del coNOcimiento!) como su instrumento»[22].

Nietzsche reveló el síntoma; siguiendo su ejemplo, podemos decir que la metafísica era su defensa. Ningún desmantelamiento es posible sin este descubrimiento del síntoma en la moralidad. «En suma, nosotros creemos que la intención no es más que un signo o síntoma que precisa ante todo de interpretación, y, además, un signo con tantos significados que, como consecuencia, en y por sí mismo no significa casi nada; creemos que la moralidad en su sentido más primitivo, es decir, la moralidad de las intenciones, ha sido un prejuicio, algo precipitado...»[23].

Ni el descubrimiento de la represión de la sexualidad ni el de lo inconsciente podrían hacer por sí mismos que los postulados metafísicos se desmoronaran. Es solamente el síntoma el que demuele la antítesis. Lo que se ha de condenar aparece disfrazado en la misma condena. No es ya posible hablar de dos polos separados por una línea divisoria; se requiere una nueva topología. Para Freud, el hombre virtuoso porta en su carácter la huella de los impulsos que trata de impugnar. El síntoma, en cuanto satisfacción sucedánea, muestra el fracaso de la defensa metafísica que divide las áreas que quiere mantener incontaminadas.

Nietzsche considera la moralidad una voluntad de la nada, la vida contra la vida, y expone su anoréxica naturaleza: «... todo esto significa -atrevámonos a comprenderlo- una *voluntad de la nada,* una aversión a la vida, una rebelión contra los presupues-

[22] Nietzsche, *Beyond Good and Evil,* cit., p. 9 [ed. cast, cit.: p. 261.
[23] *Ibid.,* p. 33 led. cast, cit.: p. 56],

tos más fundamentales de la vida; pero es y no deja de ser una *voluntad*»[24]. Y, anticipando el gran síntoma de nuestro tiempo, dirá que el hombre prefiere querer la nada misma a no querer.

La deconstrucción de la moralidad metafísica va al unísono con la recuperación de una sensibilidad que ha sido anestesiada, socavada y confinada a su destino letal. Si la moralidad ha hecho un intento por la vida, su conmoción debería liberar al cuerpo atormentado. Pero tal consecuencia no nos debería hacer creer que nos hallamos ante una forma de pensamiento centrada en el cuerpo; tampoco es una manera de utilizar lo físico contra lo espiritual, sino más bien una espiritualidad corpórea que surge del universo postmetafísico. Las metáforas de fragancias, sonidos, erupciones, nacimientos, terremotos, corrientes subterráneas, auroras, tormentas y luces indican la senda del pensamiento, y, en su misma textura, la resonancia del ámbito sensorial.

El contraste con Sade es evidente: Sade quiere fundar una moralidad que, emparejada con la sexualidad, resultaría inolvidable. La voluptuosa resistencia a la que aquí se apunta no es el resultado del orden sensible porque, más bien, se superpone a éste, como una segunda naturaleza. Los iniciados adquirirían el hábito de hacer el mal mediante la apática repetición de un acto perpetrado a sangre fría.

Nietzsche, por otro lado, desmantela la moralidad. Este desmantelamiento tiene conexiones profundas con el psicoanálisis; la deconstrucción perturba la defensa metafísica. En Nietzsche, una operación así es la condición para la creación de nuevos valores que, lejos de rechazar la vida, se nutren de ella. Tal condición necesita trabajo, un camino, que podríamos conectar con el psicoanálisis. Lacan, junto con Nietzsche, es aristotélico cuando afirma que lo que viene después de esta condición es un goce que a él le gusta llamar el goce de la vida.

[24] Nietzsche, *On the Genealogy of Morals,* tit., p. 163 [ed. cast, cit.: 186],

4

Mayo del 68, el mes emocional

Joan Copjec

Las emociones se exaltaron en París en mayo del 68, especialmente entre los estudiantes universitarios. Detectando el peligro de ignorar la oleada de emoción, la facultad respondió inmediatamente, pero de varios modos. Algunos viejos fósiles conservadores intentaron sofocar la rebelión, mientras que los tipos de mentalidad más liberal, paternalistas, «se precipitaron a las barricadas», uniendo su suerte a la de los radicales estudiantiles. Ambos campos se permitieron un poco más de pasión de lo habitual, precisamente porque lo «habitual» parecía haberse evaporado en el barullo de la discrepancia. En el momento de la sublevación, todo parecía haberse invertido y vuelto del revés, incluida la razón, que -de repente agitada- se vio empañada por el poso de sulfuro. Con la cabeza menos fría y menos clara, a la razón se le puso la cara de color carmesí.

La respuesta de Jacques Lacan no encajó, sin embargo, en ninguno de los dos campos. No alineándose ni en contra ni a favor de los radicales estudiantiles, simplemente les acusó de no ser lo bastante radicales, de comportarse como involuntarios esbirros de la universidad contra la que se imaginaban estar rebelándose. Detectando en sus gritos la petición de un nuevo Amo, advirtió de que estaban a punto de convertirse en uno. El dedo admonitorio que levantó contra sus rostros adoptó la forma de un seminario de un año de duración, el *Séminaire XVII: L'envers de la psychanalyse [El reverso (o la inversion) delpsicoa-*

nálisis][1]. En este seminario Lacan mantuvo que, aunque los estudiantes querían creer que estaban abandonando la universidad por las calles, la universidad no se abandonaba tan fácilmente; ya había empezado a absorberlos... lo mismo que las calles. Por lo cual incluso ciertos elementos de su revuelta reflejaban la rutina académica como de costumbre.

En su mayor parte, las inversiones y vuelcos a los que se hacía referencia en el título del seminario producen algo *distinto* del psicoanálisis, otra clase de discurso, a saber, el del Amo, el Histérico, o la Universidad. Esto es, la operación específica de «inversión» a la que se hacía referencia en el título es la de los «cuartos de vuelta» o rotaciones que producen los cuatro discursos, de los cuales el psicoanálisis es solamente uno[2]. Sin embargo, hay también un sentido en el que la inversión sí tiene lugar *dentro* del psicoanálisis mismo, tal como Lacan pone patas arriba y del revés la teoría freudiana clásica a fin de producir una versión más revolucionaria de ella, y así redefinir el «discurso analítico» como un nuevo vínculo social. Al final del seminario, este vínculo social se ha convertido en una fórmula destilada que expone la ambición última del analista -el cual, en su imposible papel como analista, opera sobre el analizado-corno bastante indecorosa. La meta final del psicoanálisis resulta ser la producción de vergüenza. Lo que el mismo Lacan describe como inmencionable, incluso impropio para hablar sobre ello como tal, se menciona (y sólo se menciona) en el umbral del final del seminario. Los sórdidos bajos del psicoanálisis, la parte trasera hacia lo que han conducido todos los giros y vueltas, es en último término la vergüenza: ese afecto cuya misma mención produce rubor[3]. ¿Por qué se le concede a la vergüenza tal puesto de honor, si así podemos decirlo, en el seminario?

[1] J. Lacan, *Séminaire XVII: L'envers de la psychanalyse,* texto establecido por J.-A. Miller, París, Éditions du Seuil, 1991 [ed. cast.: *El seminario 17: El reverso del psicoanálisis,* Buenos Aires, Paidós, 1992].

[2] El concepto de los «cuartos de vuelta» Lacan lo toma prestado de la teoría matemática de grupos. Es interesante señalar que hay ocho vueltas de esa clase posibles en la teoría de grupos, pues los cuatro términos pueden ser -doblados» o «invertidos», como una hoja de papel; Lacan sólo desarrolla la *mitad* de las posibilidades. Tal vez alguno de sus seguidores algún día...

[3] La vergüenza, y el rubor, que es su signo más persistente, debe distinguirse de las otras pasiones que enrojecieron los rostros y de la retórica de

¿Y cuál debería ser la posición del analista con respecto a ella? ¿Debería tratar de reducirla, deshacerse de ella, bajar los ojos ante ella? No; Lacan propone que el analista se convierta en el agente de ella. Que la provoque. Dirigiéndose al público reunido en gran número en torno a él, en las observaciones finales y conclusivas explica su presencia de este modo: si han venido aquí a escuchar lo que tengo que decir, es porque yo me he colocado con respecto a ustedes en la posición del analista, esto es: como objeto-causa de su deseo. Y así es como he contribuido a que se sientan avergonzados. Fin del seminario.

Quiero dejar que lo que Lacan está diciendo haga su efecto. En respuesta a mayo del 68, un mes muy emocional, él termina su seminario, su larga advertencia contra el rampante y disfrazado emocionalismo de los estudiantes universitarios, con una apasionada excusa para una exhibición de vergüenza. Refrenad vuestra insolencia, vuestra desvergüenza, exhorta él, advirtiendo: ¡deberíais avergonzaros! ¡Qué desfachatez! ¡Qué provocación es este seminario! Pero entonces: ¿qué vamos a hacer con él? Como la referencia a la vergüenza aparece tan abruptamente sólo en la última sesión y sin elaboración, ésta no es una pregunta fácil de responder. Uno oye ecos de las palabras transferenciales de Alcibíades, que en *El banquete* tiene esto que decir sobre Sócrates: «Y con éste es con el único hombre con el que experimento algo que nadie creería posible en mí: la sensación de vergüenza»[4]. Pero detectar las vibraciones de este precedente es algo muy distinto de comprender qué hacer con él.

Para poner las cosas en orden, uno busca indicios que pudieran verse retrospectivamente como dejados caer a lo largo del camino y que pudieran no guiarnos en la dirección adecuada. La

quienes participaron en los acontecimientos de mayo del 68. Mucho antes de Lacan, Darwin había designado la vergüenza (y su rubor acompañante) como *el* afecto (y el signo apasionado) del sujeto humano como tal. «Los monos enrojecen de pasión», señaló, «pero se requeriría una cantidad abrumadora de pruebas para hacemos creer que algún animal pueda ruborizarse». Ch. Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animáis,* Chicago, University of Chicago Press, 1965, p. 309 [ed. cast.: *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales,* Madrid, Alianza, 1998, p. 316],

[4] Citado en H. Merrell Lynd, *On Shame and the Search for Ldentity,* Nueva York, Harcourt, Brace and World, 1958, p. 51 [ed. cast.: Platón, *El banquete o Del amor,* en *Obras completas,* Madrid, Aguilar, 1974, p. 5921.

vergüenza sí surgió como tema de interés en seminarios anteriores. En el *Seminario VIL La ética del psicoanálisis,* por ejemplo, Lacan comparó la vergüenza con la belleza, y señaló que ambas funcionaban de manera semejante como marcación de un límite; y en el *Seminario XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis,* al ocuparse de la perspectiva sartriana del mirón en el ojo de la cerradura, se detiene durante un rato en el fenómeno de la vergüenza, como si estuviera tratando de justificar la opinión de Sartre según la cual ésta marca el «nacimiento de lo social». En *L'envers,* Lacan ajusta ligeramente esa afirmación, arguyendo que la vergüenza caracteriza no el vínculo social como tal, sino aquel vínculo particular que el análisis está resuelto a fraguar. Uno de los caminos más fructíferos, sin embargo, es el iniciado por las observaciones de Lacan sobre el afecto, precisamente porque un afecto es lo que la vergüenza es.

Que el regreso a Freud pasando por la lingüística de Saussure fue culpable de un desastroso abandono del afecto no era, en mayo del 68, una acusación nueva. Lacan ya se había ocupado de ello antes, especialmente en el *Seminario X,* el seminario sobre la ansiedad. Pero no es difícil comprender por qué resucitaron la acusación los estudiantes que se enfrentaron a él, durante el curso de este mismo seminario, en la escalinata del Panteón. La hiperracionalidad percibida de las fórmulas escritas en las pizarras por sus profesores estructuralistas parecía árida y muy lejos de la confusión que los rodeaba, de la novedad de acontecimientos extraordinarios, la violencia de las cargas policiales, y de sus propios incipientes sentimientos de solidaridad con los obreros. Una difusa sensación de que algo se había dejado fuera, de que algo escapaba inevitablemente a estas estructuras disecadas e intemporales, se expresaba en la renovada demanda de que Lacan comenzara a enmendar los fallos de la universidad mediante el reconocimiento de la importancia del afecto. Estaban hartos de significantes y de toda la palabrería de los significantes, que no hacía sino dejar sin reconocer toda un área de su experiencia: precisamente el hecho de su agitación, motivada por lo que estaba ocurriendo aquí y ahora.

Lacan respondió garabateando más fórmulas en la pizarra. Pero concedámosle al menos esto: se dio la vuelta para señalar que lo suyo no eran meras palabras, que estaba... bueno, que estaba dotando de pies a sus estructuras. De hecho, él mencio-

na esto una y otra vez: mis estructuras tienen piernas. *Andan;* se *mueven,* mis criaturas de cuatro patas. Si no deja de repetir esta referencia jocosa a sus estructuras cuadrúpedas, no es porque esté encantado con su pequeña metáfora, sino porque no es una metáfora. En estas estructuras significantes el movimiento es real, que es, como sabemos, que no pasan por alto el afecto, como muchos le habían acusado.

El afecto se incluye en las fórmulas de los cuatro discursos. Pero ¿dónde? Una respuesta negativa primero: si se trata de localizar el afecto -o la *jouissance,* en el vocabulario preferido de Lacan- en cualquiera de los símbolos individuales que componen la estructura, se yerra el tiro; el afecto (una vez más, el afecto) no se ha de tratar como elemento local que simplemente pueda añadirse a la cadena de significantes así como así. Esto es, de hecho, lo que el mismo Lacan hizo en su obra anterior, cuando teorizó la *jouissance* como un discurso externo. Al definir como antinómica la relación entre el significante y la *jouissance,* ésta la localizó en un más allá. Una respuesta positiva comienza señalando que lo que es nuevo en el *Seminario XVII* es el hincapié que Lacan hace en la afirmación crítica de Freud según la cual lo único que siempre se reprime son ideas; nunca el afecto. El afecto permanece en la superficie. Esto no significa que la represión no tenga efecto sobre el afecto [la *jouissance*]; significa, más bien, que este efecto es algo distinto de la eliminación del afecto de la consciencia. El efecto específico de la represión sobre el afecto es el desplazamiento. El afecto es *siempre* desplazado, o bien: está siempre fuera de lugar. La pregunta es: ¿con respecto a qué? La primera tentación es responder: con respecto al significante o la representación. Esto significaría que la representación y el afecto están mutuamente desfasados. El problema con esta respuesta es que tiende a reinstaurar la vieja antinomia entre *\a. jouissance* y el significante, y en último término a insistir en el déficit o el fracaso de la representación.

Una manera de tomar perspectiva en relación con esta maniobra, sugiero, es dar un breve rodeo por un ensayo publicado por Gilíes Deleuze en 1967, es decir, entre los años de los seminarios XI y XVII de Lacan. Considérese este pasaje de ese ensayo:

> El primer efecto de los Otros es que alrededor de cada objeto que percibo o de cada idea que pienso está la organización de

> un mundo marginal, un manto o un fondo del que otros objetos y otras ideas pueden destacarse... Me fijo en un objeto, luego desvío la atención hacia el fondo. Al mismo tiempo, un nuevo objeto que se destaca del fondo me llama la atención. Si este nuevo objeto no me hace daño, si no choca conmigo con la violencia de un proyectil (como cuando uno tropieza con algo que no ha visto), es porque el primer objeto ya tenía a su disposición todo un margen en el que yo ya había sentido la preexistencia de objetos aún por ver, y de todo un campo de virtualidades y potencialidades que yo ya sabía capaces de actualizarse[5].

En esta descripción las percepciones, o representaciones, se conciben menos como limitadas que como envueltas en un manto de indeterminación; las rodea algo así como una visión periférica. Un excedente de percepción, un «más» indeterminado, crea una especie de zona parachoques que asegura que las percepciones no simplemente siguen a percepciones antecedentes, sino que surgen sin sobresaltos de su penumbra. El origen de este manto o excedente es lo que Deleuze llama aquí «el Otro»; es un Otro que «asegura los márgenes y las transiciones del mundo» y «llena el mundo de un benevolente murmullo». En su obra posterior, Deleuze rebautiza este Otro benevolente con otro término, «afecto», y definirá el afecto (específicamente en los libros sobre cine) como la participación de lo real en lo virtual y de lo virtual en lo real, tal como se ve desde el lado de la cosa real. En su obra posterior, argüirá que una percepción real, individual, participa simultáneamente en un campo preindividual o impersonal, lo mismo que en el ensayo sobre Tournier de 1967 sostiene que participa en el campo del Otro.

Pero algo cambia en la obra posterior, cuando el Otro llega a llamarse el afecto; para decirlo sucintamente, la explicación de Deleuze se hace menos merleau-pontiana. En otras palabras, el afecto no es del todo tan «benevolente» como era el Otro, en la medida en que lo que se afirma no es ya que el afecto sirva para confirmar la existencia de un mundo estable -para garantizar, por

[5] G. Deleuze, «Michael Tournier and the World without Others», publicado como apéndice en *The Logic of Sense,* Nueva York, Columbia University Press, 1990, p. 305 [ed. cast.: «Michael Tournier y el mundo sin otro», en *La lógica del sentido,* Barcelona, Barral, 1970, p. 388].

ejemplo, que la parte trasera de una casa se encuentra con su parte delantera de alguna manera consistente- o para proteger al sujeto de «ataques por la espalda», como dice Deleuze en su ensayo más antiguo. En ese ensayo, la explicación que Merleau-Ponty ofrece de la relación entre la mirada y lo visible se invoca como crítica del análisis hecho por Sartre en *El ser y la nada;* es como si Deleuze hubiese querido darle la vuelta al argumento de Lacan en el *Seminario XI,* en el que Sartre es usado contra Merleau-Ponty. El Deleuze posterior es más «sartriano» en el sentido de que concibe el afecto como perturbador, más mortífero que la murmuración; no es tanto un manto que envuelva a la percepción como una división interna de la percepción, su dislocación con respecto a sí mismo. Aunque comencé preguntándome si la insistencia de Freud en que el afecto es siempre desplazado implicaba un desfase en la relación entre afecto y representación, la actual línea de argumentación sugiere que esta formulación adolece de una separación demasiado nítida de los dos términos, una división que los antagoniza. ¿No es más bien el afecto, en esta explicación, el propio «desfase» esencial de la representación con respecto a sí misma? Se abre una diferencia marginal, que separa la percepción individual con respecto a sí misma: y es a esta diferencia a lo que se llama afecto. No algo añadido a la representación o al significante, sino un excedente producido por su misma función, un excedente del significante con respecto a sí mismo.

Según el malentendido más corriente, el desplazamiento del afecto significa que la percepción es propensa a la distorsión siempre que un *quantum* de afecto se introduce inadecuadamente en un campo de lo contrario objetivo, y lo carga o bloquea con un exceso subjetivo de sentimiento. Este malentendido es hábilmente enterrado en el análisis de inspiración deleuziana que Brian Massumi hace de un experimento en el que los sujetos recibieron instrucciones de emparejar una muestra de color con algún objeto preciado que se les invitaba a rememorar. Massumi señala que el objeto recordado con cariño los sujetos del experimento solían emparejarlo equivocadamente con una muestra «demasiado azul». En el malentendido corriente, el exceso de color se consideraría como un signo seguro del carácter afectado de la elección en el sentido de que sería leído como una excesiva *cantidad* de sentimiento, un excedente o adición de sentimiento personal que no se

habría provocado de haber mantenido el sujeto una relación puramente objetiva con el objeto. Si el afecto es entendido, sin embargo, no como un excedente cuantitativo, sino *cualitativo* -esto es, si el exceso de afecto se ve como su apertura a otra dimensión (en Deleuze, la virtual) u otro registro (en Lacan, lo real)-, el color excesivamente saturado se hace legible como un indicio de algo distinto de su limitación, esto es, de su ser sólo un *aspecto* particular o subjetivo, más que una visión clara y cabal del objeto, como en: «*A mí* sus ojos me parecen muy azules».

El afecto no familiariza, ni domestica ni subjetiviza: por el contrario, distancia. Los preciados recuerdos de los sujetos del experimento pierden lo que en una ocasión Lacan llamó «este aspecto de pertenencia a mí tan reminiscente de la propiedad». El color excesivamente saturado es el signo de que la percepción ha comenzado a desbordar los estrechos surcos de las asociaciones o recuerdos que una vez ligaron el objeto a estos sujetos. La memoria se hace emotiva, afectiva, sólo en la medida en que se hace independiente de los sujetos, en que se hace menos reconocible por su participación en una dimensión extra-individual.

Freud y Lacan asocian el afecto con el movimiento. Y Massumi, siguiendo a Deleuze, afirma que «el afecto habita el paso», añadiendo esta metáfora: del mismo modo, «un exceso de actividad en cada uno de los sucesivos pasos» constituye el «momento del caminar»[6]. Lo mismo que el caminar cesaría de no haber un exceso en y por encima de la simple adición de un paso al otro, así también la significación y el pensamiento se detendrían en sus cursos si el pensamiento no excediera la simple sucesión de significantes o pasos lógicos. Cada paso, significante o pensamiento no debe meramente seguir a su antecedente, sino surgir desde su interior. El hecho de que Freud intentara teorizar este movimiento de pensamiento insistiendo en el desplazamiento del afecto es una verdad que sus lectores casi pasan por alto, principalmente porque para describir el proceso reservó la muy difamada palabra «descarga». Intentando impedir esta pérdida, Lacan rescata la palabra del contexto bioquímico que oscurece los hallazgos de Freud, afirmando enfáticamente en *Televi-*

[6] B. Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation,* Durham, NC y Londres, Duke University Press, 2002, p. 217.

sión que «Lo que el afecto descarga no es adrenalina, sino pensamiento»[7].

El afecto es la descarga, el movimiento, de pensamiento. Si ha habido lectores de Freud que, cegados por la palabra «descarga», no han sido capaces de ver que era el término con el que intentó teorizar el afecto como el movimiento del pensamiento, ha habido lectores de Lacan que, cegados por la palabra «significante», se han visto inducidos a creer que él había dejado absolutamente de lado el afecto. Contando sólo los significantes entre los elementos de su sistema, no han visto ningún margen para el afecto, sin darse nunca cuenta de que uno de estos significantes, aquel llamado por Freud la *Vorstellungreprasentanz,* no era como todos los demás. Si tiene un nombre «significativo», es, sin embargo, porque designa no algo distinto del significante, sino la otridad del significante con respecto a sí mismo. En suma, nombra el desplazamiento interno del significante, su desalineamiento con respecto a sí mismo. Nos distanciamos de nuestros recuerdos y pensamientos porque el significante, por consiguiente el pensamiento, puede distanciarse de sí mismo o puede moverse en una nueva dirección.

LA ANSIEDAD: LA HERMANA DE LA VERGÜENZA

Sucede a veces, sin embargo, que el pensamiento se detiene, para de moverse, se inhibe. En estas ocasiones el movimiento se reduce a la agitación, una especie de inconveniente-tentativa marcación del paso. Cuando esto sucede, el afecto recibe un nombre más específico: se lo llama ansiedad. Antes de que podamos entender el afecto en general como el movimiento del pensamiento, es necesario entender este afecto específico, que es su obstáculo, la detención del pensamiento. Según una de las

[7] J. Lacan, *Television: A Challenge to the Psychoanalytic Establishment,* ed. de J. Copjec, Nueva York, W. W. Norton, 1990, p. 20. En esta entrevista televisiva, Lacan hace precisamente las mismas observaciones sobre la relación entre el afecto y el desplazamiento que hace en el *Seminario XVII.* Sobre la noción freudiana de descarga como un intento de teorizar el movimiento del pensamiento, véase también M. David-Menard, *Hysteria from Freud to Lacan: Body and Language in Psychoanalysis,* Cornell University Press, Ithaca, NY, 1989, especialmente el estupendo capítulo final, ;*Jouissance* and Knowledge».

formulaciones de Freud, la ansiedad ocurre cuando lo que se ha reprimido y debería permanecer oculto se hace visible. Ahora somos capaces de revisar esto. Lo que irrumpe en la consciencia en momentos de ansiedad no es algo previamente reprimido (puesto que el afecto no lo es nunca), sino la disyunción que define el desplazamiento, el cual de repente se imprime como una laguna o ruptura en la percepción. Como Lacan dirá: la ansiedad es la experiencia de un encuentro con el *objet petit a.* Aceptemos suspender lo que pensamos sobre este objeto hasta que lo examinemos *in situ,* en el engaste que Lacan le da en el *Seminario XVII.*

Nunca más inventivo que cuando se habla del *objet petit a,* el concepto que presenta como su mayor innovación, en el *Seminario XI* Lacan llegó al punto de inventar un mito moderno, el mito de la *lamella,* para exponerlo. En el *Seminario XVII,* esta *lamella* mítica, una especie de órgano anárquico, desbocado, desprendido de cualquier cuerpo imaginario que pudiera contenerlo, sufre algunos retoques biotecnológicos: el pequeño órgano se convierte en un pequeño artilugio o chisme. El neologismo empleado para designar este pequeño dispositivo genéticamente fabricado, esta pequeña nada, es «letosa». En el ultramoderno nuevo mito de Lacan, no hay ninguna esfera celestial, naturalmente; ha sido demolida. Todo lo que queda del mundo más allá del sujeto es la «aletosfera», que es una especie de cielo de alta tecnología, un espacio laicizado o «desencantado», lleno sin embargo de todas las maravillas tecnocientíficas imaginables: sondas espaciales y orbitadores, telecomunicaciones y sistemas de telebanco, etcétera. El sujeto es ahora un sujeto «terminal», enchufado en diversos circuitos, dotado de ordenadores en buen estado de uso y provistos de órganos, implantes, artificiales, monitorizados y controlados remotamente[8].

El mito se inspira probablemente en la sección de *El malestar de la cultura* en la que Freud habla de la capacidad del hombre moderno para rehacerse a sí mismo como «una especie de Dios

[8] La descripción de la aletosfera que hace Lacan, escrita como fue en el mismo final de los años sesenta, ahora suena un poco más pintoresca que mi descripción; piénsese en el «Sputnik» más que en las sondas espaciales. El mito de la aletosfera y de las letosas se presenta en el seminario del 20 de mayo de 1970, que se titula «Les sillons de l'aléthosphére» en el libro publicado basándose en el seminario.

con prótesis», de reemplazar todo apéndice perdido u órgano dañado por otro dotado de poderes fantásticos[9]. En esta aletosfera (*,aletosfera* porque este espacio y todo lo que hay en él está construido sobre *verdades* demostrables, rigurosas y matemáticas, de la ciencia moderna), el sujeto protésicamente mejorado, enchufado, no necesita escapar de la realidad a fin de satisfacer su principio de placer, pues ahora es capaz de remoldear la realidad conforme a éste. En otras palabras, en el ultramoderno, avanzado mundo capitalista, el principio del placer y el principio de la realidad ya no compiten, sino que se han fusionado en una especie de corporación. La imagen que Freud pinta es la de una toma del poder sobre la realidad por parte del principio del placer, que presenta al primero con un conjunto de cianotipos de la ciber-ciudad global de sus sueños. Pero Lacan hace hincapié en la parte inferior de esta fusión. A medida que el siglo xx transcurría y la visión utópica de la ciencia daba paso a visiones distópicas, mientras el capitalismo adquiría cada vez más músculo, se hizo más difícil mantener la idea de que el placer tenía el poder de programar la realidad. El principio de la realidad (del mercado) tenía claramente la última palabra, le decía al principio del placer en qué invertir y qué placeres debían sacrificarse para obtener los máximos beneficios de estas inversiones.

Una de las mejores descripciones de la absorción del placer por la realidad sigue encontrándose en la noción de aura de Benjamín. Benjamín escribe como si el aura hubiera sido *destruida* cuando comenzamos, mediante la producción capitalista, a acercarnos a las cosas, pero nos enseñó bastante a conocer que no podría haber existido *antes* del capitalismo, que el aura apareció por primera vez sólo *con* el capitalismo, específicamente como aquello que se había perdido. Esta pérdida, sin embargo, tuvo un efecto bastante extraño, pues la erradicación de la existencia interpuesta entre nosotros y las cosas *creó* «el fenómeno único de una distancia» y de un aura ahora más rígida, indestructible. Cómo hemos de entender esta lógica sino en los términos que nos dio Freud: una pérdida original, la dife-

[9] S. Freud, *Civilization and its Discontents,* en *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud,* The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, Londres, 1953-1974 (en adelante *SF)* 21, p. 92 [ed. cast.: *El malestar de la cultura,* en *Obras completas,* vol. VIII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974, p. 3034],

rencia entre satisfacción anticipada y satisfacción obtenida, se recupera al ser encarnada o imaginada en objetos con un cierto lustre que ya no simplemente queremos, sino que queremos más de ellos. Dioses con prótesis, no simplemente acercamos nuestras fantasías a la realidad, las ponemos más al alcance, experimentamos su remodelación por el mercado hasta convertirlas en *mise en scénes* del aplazamiento del deseo. La reluciente ciudad globalizada erigida en la aletosfera resulta estar gobernada, como en la *Metrópolis* de Fritz Lang, por un mago oculto y lisiado, Rot[z]wang, el S, situado en la esquina inferior izquierda del Discurso de la Universidad, el amo, castrado, caído al nivel de urgencias superyoicas a «No dejar de añorar».

En la aletosfera, la fusión de los principios de la realidad y del placer es coextensiva con una fusión del sujeto y el Otro. Parcheado hasta su conversión en una red superficial del circuito social, el sujeto «conecta mediante interfaz» con el Otro. Este interfaz no se ha de confundir, sin embargo, con lo que en términos lacanianos se denomina «extimacia». La noción de interfaz (que pretende dejar anticuada la concepción psicoanalítica del sujeto) no es sino la más reciente readaptación de aquel supuesto fenomenológico contra el cual clamó una y otra vez Lacan, a saber: que toda la presencia corporal del sujeto está comprometida o quiasmáticamente entretejida con el Otro, «dirigida en lo que se llama [su] intencionalidad total»[10]. En cierto momento histórico, aquel momento en el que entró en vigor la configuración social que Lacan llama el «Discurso Universal», la realidad -incluido el hombre- comenzó a concebirse como completamente manipulable. El hombre llegó a ser considerado como un ser sin fundamento, sin raíces, o como tal entrelazado con el Otro como para ser infinitamente moldeable. Éste es el corazón de la concepción del sujeto cosmopolita, del hombre nómada, sin hogar, del mundo. El capitalismo impulsa y se aprovecha de esta concepción de la maleabilidad del hombre, pero todavía no hemos dicho lo suficiente para saber cómo lo hace, cómo llega a rendirnos a él, o qué es lo que rendimos. Lo primero que se ha de establecer es esto: si el sujeto se hace concebible como completamente entrelazado con el Otro, es porque la ciencia moderna llega a conce-

[10] J. Lacan, *Séminaire X: L'Angoisse* (inédito), 26 de junio de 1963-

birse como universal, como si hubiera triunfado sobre todos los demás ámbitos y todas las demás formas de verdad y los hubiera suplantado. El hombre es totalmente convertido, pues, *sin excepción,* en el Otro del mundo científico[11].

¿Sin excepción? Esto es, por supuesto, lo interesante, y un tema que Lacan explota persistentemente. Según una larga tradición que incluye al mismo Freud, la ansiedad se distingue del miedo en que, a diferencia de éste, no tiene objeto. La ansiedad es intransitiva, mientras que el miedo es transitivo. Lacan va, sin embargo, contra esta tradición al afirmar, por el contrario, que la ansiedad «no carece de objeto». ¿Por qué? ¿Qué gana él con esto? El criterio habitual, «con o sin objeto», ofrece una simple elección entre dos términos contradictorios o mutuamente excluyentes que agotan el campo de posibilidades. Entre los dos hay una frontera estricta. La elección de uno o el otro (objeto o no) decide de qué lado de la frontera se sitúa el fenómeno. Freud parece haber intuido que esta frontera no sólo dividía al miedo y la ansiedad, sino que tenía el potencial de dividir lo científico y la razón de lo acientífico e irracional. Y Freud no quiere esto. Él nunca quiso que su ciencia, el psicoanálisis, se construyera como un estudio de fenómenos irracionales; el funcionamiento de la psique, por muy perturbada que ésta esté, no escapaba al control de la ciencia. Por eso es por lo que seguramente Freud no dejó de intentar modelar la ansiedad sobre alguna forma de amenaza real, incluso proponiendo en una ocasión una «ansiedad realista» en base a la cual se pudiera diseñar la ansiedad señal. El de ansiedad es un sentimiento de dura certeza, y él no sentía ningún impulso a cuestionarlo, a caracterizar ese sentimiento como delirio: esto es, a desestimar esta certeza como infundada, como carente de toda base en la razón.

La fórmula de Lacan, «no carece de objeto», tiene como punto de partida la misma preocupación que la de Freud. Lo primero que se ha de observar es que la fórmula tiene una estructura retórica definible, a saber: la de una litotes o un eufemismo. Mediante la figura retórica de la litotes uno expresa una afirma-

[11] J. Lacan, *Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis,* ed. de J.-A. Miller, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, Londres, 1977, p. 71 [ed. cast.: *El seminario 12: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis,* Argentina, Paidós, 1997, p. 1171.

ción negando su contrario. Si alguien tuviera que decirle a uno, por ejemplo, «No estoy descontento con la manera en que han ido las cosas», se podría llegar a una afirmación de la siguiente clase: «Sería un eufemismo decir que estoy contento; de hecho, estoy extasiado». De la misma manera, cuando Lacan afirma que la ansiedad «no carece de objeto», nos dice, en efecto, que sería un eufemismo decir que tiene un objeto. Pues la ansiedad la precipita un encuentro con un objeto de un nivel de certeza superior al de cualquier objeto de hecho, a cualquier objeto real. Y esto es así a pesar del hecho de que el objeto afirmado por esta figura del habla no está en ninguna parte presente en la afirmación, sino que es, más bien, un exceso de significación más allá de lo explícitamente dicho. No enunciado, al ser -una vez más- sustituido por un eufemismo, al incluirse en una negación y por efecto de ésta[12].

Lejos de ser una idea abstracta, la insistente afirmación de un contrario negativo es un hecho central con el que la filosofía y la política modernas tratan de apañárselas. Antes señalé que la proposición histórica de que todo, incluido el hombre, es maleable implica que éste carece de fundamento, de raíces. La desterritorialización, por tanto, impera, o debería esperarse que imperara, en el mundo científico / capitalista. Sin embargo, ningún hecho político se ha afirmado con tanta ferocidad como que el hombre «no carece de fundamento», «no carece de

[12] Las feministas siempre han señalado que hay algo sospechoso, un poco demasiado empírico, en la manera en que Freud relata la historia de la repentina ansiedad del niño a la vista de la carencia de genitales de la madre. Todo depende de una simple, nuda percepción sin mediación simbólica de su pene ausente. En *L'angolsse*, Lacan ya emplea la frase «no carece de objeto», para repensar este bien conocido escenario. Añade el necesario elemento de mediación al sostener que toda la escena tiene como fondo el telón de una proposición universal: «Ningún ser humano carece de pene». Si la mujer, pues, se convierte en una fuente de ansiedad, no es porque presente pruebas directas de una excepción particular a una regla universal, sino porque para el niño «no carece de pene». Lo que se afirma no es nada visible. Lo importante es que la negación de lo contrario no ataca lo universal desde fuera, proveyendo pruebas contradictorias de lo que cae fuera o escapa a ello; ataca desde dentro, sirviendo como prueba de la inconsciencia de lo universal, de su falta de autoidentidad.

La forma de negación que se encuentra en la figura retórica de la litotes es claramente la misma que la que Kant llama el «juicio infinito».

raíces»[13]. Algo insiste en perturbar el progreso de la desterritorialización, una y otra vez.

Ahora bien, decir que uno «no carece de raíces» es diferente de decir que uno tiene raíces en alguna tradición racial, étnica o nacional, como los que diseñaron el giro a la «política de la identidad» acostumbran a decir. Pero mediante la explicación de esta diferencia crítica quiero volver al mito lacaniano de las letosas, los objetos no-objetificados que aparecen de vez en cuanto en la aletosfera. El hombre, el Dios con prótesis de esta aletosfera, se ve desarraigado de todo fundamento, descimentado, de modo que es maleable o al menos lo mismo que el Otro, pero de vez en cuando, y sin aviso previo, se encuentra con una de estas letosas, lo cual provoca su ansiedad. El quiasmático entrelazamiento del hombre y el Otro, la absorción de aquél en éste, de repente se tambalea; el hombre es arrancado, descomprometido *de* su existencia sin fundamento en el Otro; se hace cada vez más sordo e indiferente a la llamada del Otro. Esta perturbación no va, sin embargo, seguida por una retirada de la publicidad del «placer-realidad incorporada» a la privacidad, simplemente. Pues lo que encontramos en este momento no es la privacidad de un yo, sino al Otro dentro de lo aletosférico. *Éste* es el momento de la extimacia en que descubrimos una privacidad «sobrepoblada», donde cierto exceso ajeno se adhiere a nosotros.

Tal vez no sea evidente por qué el *objet petit a,* en cuanto letosa, tiene más connotaciones mecánicas que la lamella. Dentro de la lamella aparentemente bien engrasada, de funcionamiento terso, el imposible, mítico *objet petit a* asume el carácter de un mal funcionamiento, de un incordio mecánico, de una cosa parecida a un juguete, mecánica, que no acaba de funcionar. Un ejemplo de un objeto así se encuentra en *Luces de la ciudad* de Charles Chaplin. En esta película, el pequeño vagabundo -que meramente quiere mezclarse sin costuras en la vida de las ciudades modernas, entregarse a ella- se ve frustrado por el importuno sonido

[13] En su soberbio libro *Truth and Singularity: Taking Foucault into Phenomenology,* Dordrecht / Boston / Londres, Kluwer Academic Publishers, 1999, Rudi Visker emplea varias veces la frase -no carece de raíces» para describir esta misma noción de una fundamentación sin fundamento, pero sin excavar el fondo lacaniano, que obviamente compartimos. Mi propia tesis es muy parecida a la de Visker; quiero dar las gracias a Jill Robbins por reconocer la similitud y recomendarme este libro mientras estaba escribiendo este capítulo.

de un silbato que previamente se ha tragado y no deja de llamarle de vuelta a sí mismo. En un texto temprano, *De la evasión,* Emmanuel Levinas nos llama la atención precisamente sobre esta escena, proponiendo que este silbato ingerido «desencadena el escándalo de la brutal presencia del ser [de Charlie]; funciona como un aparato registrador que delata las manifestaciones discretas de una presencia que el legendario atuendo de Charlie apenas disimula»[14]. Este silbato es el equivalente del *objet petit a* de Lacan en el campo tecnológico de la modernidad. Si Charlie no puede ser totalmente absorbido en el mundo de su entorno, se debe a que está, en palabras de Levinas, «clavado en su ser» y, por tanto, es arrancado del desarraigamiento de la vida moderna.

Como Levinas dice, en el mundo capitalista, donde el hombre se siente «movilizable en todos los sentidos del término», ahí insiste, no obstante, un palpable contrapeso, una perturbación que confiere a nuestra «existencia temporal... el inefable aroma de lo absoluto... [y da lugar a] un sentimiento agudo de estar clavado», o de ser capaz de desertar o escapar del ser[15]. En otras palabras, Levinas asocia el sentimiento de estar clavado, de la inescapabilidad del ser, a la vida bajo el capitalismo, como si el contrapeso que evita que nos veamos totalmente absorbidos dentro del mundo universal del capitalismo también actuara, de manera paradójica, como la fuerza conductora de nuestra plena participación en él. Examinaré esta proposición dentro de un momento, después de decir algunas cosas sobre el concepto central de este texto.

La frase «clavado al ser» es reveladora. Más que simple e inmediatamente ser nuestro ser, coincidir con él, nosotros estamos ineluctablemente atados, pegados a él... o él a nosotros. (Levinas describe este ser que «se adhiere a nosotros» del mismo modo que Lacan, en su propio mito de la lamella, describe el objeto como «pegándose a nosotros».) El de estar clavado al ser es un sentimiento de estar en la forzosa compañía de nuestro propio ser, cuya «brutalidad» consiste en el hecho de que es imposible asumirlo *ni* renegar de él. Es lo que somos en nuestro más íntimo núcleo, aquello que nos singulariza, aquello que puede vulgarizarse y, sin embargo, también aquello que no podemos recono-

[14] E. Lévinas, *On Escape,* Stanford, CA, Stanford University Press, 2003, P- 65 [ed. cast.: *De la evasion,* Madrid, Arena Libros, 1999, p. 101].

[15] Levinas, *op. cit.,* p. 52 [ed. cast, cit.: pp. 78 ss.].

cer. Nosotros no lo comprendemos o lo escogemos, pero tampoco podemos deshacernos de él; puesto que no es del orden de los objetos -sino, más bien, de lo que «no carece de objeto»—, puede ser objetificado, colocado ante nosotros y confrontado.

El sentimiento de ser doblado por un compañero inhumano, impersonal, que es al mismo tiempo yo e inquietantemente ajeno, es, por supuesto, el equivalente psicoanalítico del sentimiento levinasiano de estar clavado. En cada caso nos sentimos «encerrados en un estrecho círculo que asfixia»[16] (en cada caso todo transpira como si lleváramos grabada en nuestras espaldas o cueros cabelludos una marca definitoria que no podríamos leer, ni siquiera ver).

CLAVADO A LA *JOUISSANCE:* LEVINAS CON SARTRE Y LACAN

En su comentario sobre el mirón de Sartre, Lacan hace mucho hincapié en el hecho de que la mirada que «asalta [al mirón] desde detrás» (para recordar el rechazo de esta idea por parte de Deleuze, como se mencionó más arriba), o lo observa desde un lugar que él no puede ver, es la propia del mirón, no la de otro. Esto aproxima la lectura de Lacan a la de Levinas: la mirada que me observa es la de mi propio ser, a la cual estoy clavado. Pero Lacan va más allá en su revisión de Sartre, y esta revisión no tiene precedente en Levinas. Sartre se mantiene inflexible en que la mirada debe siempre «manifestarse en conexión con... una forma sensible»[17]. Si insiste en que para evocar la mirada es necesario el sonido accidental de un crujido o alguna otra perturbación sensible, es porque -como Freud antes que él- no quiere que la ansiedad se confunda con un fenómeno imaginario. Lacan estaría de acuerdo en que para que la ansiedad se produzca se requiere una experiencia sensible, pero es reluctante a atribuir esta experiencia a un accidente de la misma manera. ¿Es un accidente, pregunta, que la mirada se

[16] Levinas, *op. cit.,* p. 66 [ed. cast, cit.: p. 102],

[17] Véase J.-P. Sartre, *Being and Nothingness,* Nueva York, Washington Square Press, 1992 [ed. cast.: *El ser y la nada,* en *Obras completas,* vol. Ill, Madrid, Aguilar, 1982],

manifieste en el mismo momento en que el mirón escudriña a través de la cerradura?

La sospecha de Lacan tiene una procedencia rastreable. A una sospecha casi idéntica pone voz Freud en una de sus monografías. Cuando una joven paciente suya hace la delirante acusación de que su amante ha colocado testigos ocultos para que les fotografíen haciendo el amor a fin de deshonrarla y obligarla a deponer su actitud, él la interroga a fondo y descubre que el origen del delirio coincidía con un accidente específico. Mientras yacía a medio vestir junto a su amante, la mujer de repente «oyó un ruido como un clic o un golpe». Era el clic que la mujer más tarde interpretó como el de la cámara que los fotografiaba a ella y a su amante. Desde el comienzo, Freud no duda de que hubo un clic o un golpe, pero sí afirma que no puede creer que si el «funesto ruido» (que el amante de la mujer identifica como procedente de un reloj situado en el extremo opuesto de la habitación) *no* hubiera ocurrido, el delirio no se habría producido. Tras ulteriores especulaciones, sin embargo, reúne el coraje para ir «más allá en el análisis de este "accidente" ostensiblemente real». Ahora arriesga la siguiente hipótesis: «No creo que el reloj hiciera en ningún momento tic tac ni que hubiera ningún ruido audible en absoluto. La situación de la mujer [esto es, tumbada medio desnuda en el sofá] justificaba una sensación de latido o percusión en su clítoris. Y fue esto lo que ella proyectó subsiguientemente como percepción de un objeto externo»[18].

Lacan sigue a Freud en el rechazo de una explicación que vincularía el origen del delirio de ser fotografiado en un caso o el sentimiento de ser observado en el otro con un accidental sonido externo. Sin embargo, como Sartre, Freud y Lacan insisten en localizar una causa *sensible* para la extraña sensación de ser observado por otro. Para Freud y Lacan, sin embargo, la perturbación sensible es el propio excedente de *jouissance* del sujeto, el latido o percusión libidinal del significante en alguna parte del cuerpo. La diferencia que Lacan introduce la resumimos de esta manera: mientras que Sartre compara nuestra repen-

[18] S. Freud, «A Case of Paranoia Running Counter to the Psycho-Analytic Theory of the *Disease*», *SE* 14, pp. 269-270 [ed. cast.: «Un caso de paranoia contrario a la teoria psicoanalitica», en *Obras completas,* vol. VI, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972, p. 20151.

tina consciencia de la presencia de la mirada con la apertura de una especie de sumidero en nuestro mundo[19], James Joyce, en *El retrato del artista,* identifica este sumidero con el obsceno sonido que hace «¡Chup!», con lo cual Joyce se aproxima más a la visión de Lacan. Y en relación con el argumento de Levinas, ahora podemos señalar que el ser al que estamos clavados o pegados es, específicamente, la *jouissance.* Es nuestra propia *jouissance* de lo que uno no puede evadirse, deshacerse, aun cuando nunca consigamos afirmarla como nuestra propia. Es la *jouissance* la que no solamente nos singulariza, sino también nos dobla y sofoca. Si en el angosto espacio de nuestra soledad chocamos contra una otridad que se niega a dejarnos solos con nosotros mismos, es debido a la *jouissance* por lo que podemos decir -como Sartre dice de la mirada del Otro- que «me entrega a mí mismo como irrevelado»[20]. La *jouissance* me hace yo, mientras que impide que conozca quién soy.

Esto es lo que tenemos hasta ahora: la paciente medio vestida de Freud reclinada en una actitud erótica junto a su amante; el pequeño vagabundo de Chaplin en su legendario atuendo; un mirón espiando a través de una cerradura. Los tres, concentrados en alguna actividad, son pillados con la guardia baja por una perturbación (audible en los tres casos); ésta frustra su deseada concentración, parece proceder del exterior, de algún otro lugar, pero en realidad procede del mismo núcleo de su ser. En cada caso la perturbación funciona como un contrapeso, una inesperada resistencia que causa un viraje en el principal flujo de actividad. En su ensayo «Sobre el narcisismo», Freud habla de un fácil intercambio entre la libido de objetos y la libido narcisista, como si uno pudiera convertirse en el otro sin pérdida. Pero en cierto punto insiste en que hay un residuo de libido narcisista no-convertible que no entra en el intercambio, el flujo atrás-adelante. En el punto de perturbación, el momento de ansiedad, es esta no-

[19] J. Lacan, -The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis»», en *Écrits,* ed. de J.-A. Miller, Nueva York, W. W. Norton, 1977, p. 47 [ed. cast.: «Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis», en *Escritos,* vol. I, Siglo XXI, México, 1977, pp. 76-77]. Este ensayo, vulgarmente conocido como *El discurso de Roma,* fue presentado en el Congreso de Roma de 1953; la frase de Lacan «los poderes del pasado» se convierte luego en «los poderes de lo falso» de Deleuze.

[20] Sartre, *Being and Nothingness,* cit., p. 359 [ed. cast, cit.: p. 405].

convertible libido narcisista -esta *jouissance* que no puede vulgarizarse o distribuirse- lo que nos encontramos.

Fuera de la experiencia de la ansiedad, este inalienable resto de la libido narcisista nunca es directamente experimentado, sino que sigue oculto detrás de sus «emanaciones» de libido de objetos, o detrás de nuestra absorción en las actividades y los objetos en los que estamos concentrados. Uno podría haber imaginado que la experiencia directa de este excedente, este abrupto desarraigamiento de nuestra arraigada absorción en la vida cotidiana, podría haber comportado una sensación de dominio más bien que esta sensación de ansiedad ineludible. Pero en lugar de respirar libremente, comenzamos a asfixiarnos en el aire de una otridad demasiado próxima. Esta sensación de estar sobrecargado y doblado por la *jouissance,* de un embarazoso encadenamiento a un cuerpo excesivo, o (una vez más) de estar «encerrado en un estrecho círculo que asfixia», es el resultado automático del encuentro con nuestra propia *jouissance,* con la *jouissance* en su estatus —podemos ahora afirmar— como el objeto-*causa* de nuestro deseo.

LA ANSIEDAD NO ES SIMPLE

Hasta aquí he simplificado las cosas un poco, fingido que era simplemente la ansiedad lo que estaba en cuestión todo el tiempo. De hecho, la ansiedad ha proyectado casi imperceptiblemente su sombra sobre la ansiedad moral y la ansiedad de la vergüenza, o la culpa y la vergüenza, en los diversos análisis de los que nos hemos ocupado. Veamos el último en primer lugar. En verdad, Sartre no definía el encuentro con la mirada como una experiencia sólo de «pura admonición» o ansiedad, sino también como de vergüenza. Y Levinas no definía la experiencia de estar clavado al ser sólo como náusea o ansiedad -«este hecho de estar clavado constituye toda la ansiedad o náusea»[21]-, sino también como vergüenza: «Lo que aparece en la vergüenza es, pues, precisamente el hecho de estar clavado a uno mismo»[22]. La fusión de la ansiedad y la vergüenza es casi total, como

[21] Levinas, *op. cit.,* p. 66 [ed. cast. cit.: p. 1031-

[22] *Ibid.,* p. 64 [ed. cast. cit.: p. 101].

cuando Lévinas dice, por ejemplo, que «el fenómeno de la vergüenza de un yo confrontado consigo mismo... es la vergüenza en cuanto náusea»[23].

El único claro que Lévinas abre entre la náusea y la vergüenza es un breve momento de esperanza en el que imaginamos que podríamos ser capaces, a través del placer, de escapar. La vergüenza simplemente subraya la frustración de esta esperanza; la vergüenza es, en su opinión, el reconocimiento afectivo de que la evasión es imposible, de que seguimos amarrados, sin esperanza alguna de escapar, a algo que no podemos asumir como propio nuestro. Es precisamente en este punto en el que Lacan diverge de Lévinas. Para Lacan, no se trata de ir más allá de la ontologia o de escapar al ser, sino, más bien, de transformar nuestra relación con éste. Como es bien sabido, en su obra posterior Lévinas trata de abrir una vía de escape yendo «detrás» del ser, por así decir, proponiendo una relación ética con el Otro anterior a la relación ontològica. En la sesión final del *Seminario XVII,* Lacan ofrece una estrategia alternativa abogando por lo que él llama su *hontología.* Este juego de palabras se ha de tomar en serio, pues lo que Lacan propone con él es, en mi opinión, que la vergüenza no ofrece una escapatoria de la ontologia *per se,* sino una escapatoria de la «pre-comprehensión» de la ontologia por parte del sujeto. Para Lacan, la vergüenza es la relación ética del sujeto con el ser, el suyo y el del otro.

Antes de realizar un análisis de la vergüenza, habrá que examinar la presión a la huida que acompaña a la ansiedad y la vía de escape abierta por la culpa. La ansiedad no es solamente la sensación de asfixia que acompaña al encuentro con el ser, sino la necesidad sentida de escapar a éste. Lacan describió la ansiedad como un fenómeno «al borde» en el seminario que dedicó al concepto; Lévinas la llamó una «situación límite»[24]. Borde, límite, ¿de qué? Cierto excedente, vengo arguyendo, se afirma a sí mismo en el campo del Otro, y con ello proporciona al sujeto una oportunidad de desasirse de la tenaza en que lo tiene cogido el Otro, de las relaciones intersubjetivas definidas por el Otro y en las que nos atrapa. Y sin embargo, en la medida en que este excedente escapa a la asimilación por nosotros, nos ata

[23] *Ibid.,* pp. 67-68 [ed. cast, cit.: p. 106].
[24] *Ibid.,* p. 67 [ed. cast, cit.: p. 104],

a su vez de una manera aún más fuerte, más terrible. La ansiedad refrena la mano del escritor, impidiéndole componer sus pensamientos, detiene la espada de Hamlet, impidiéndole vengar a su padre. Anonada e inmoviliza a los protagonistas del cine de posguerra que Deleuze llama el «cine del mirón», convirtiendo a los aspirantes a héroes de acción en testigos pasivos de un acontecimiento incomprensible e inasimilable. Pero fueron las parálisis de la histeria lo que llevó a la más famosa diagnosis del alimento de la ansiedad. Pues la conclusión a la que Freud llega resulta cierta en todos los casos de parálisis ansiosa: de lo que sufren quienes la sufren es de reminiscencias.

¿Por qué invocar tales reminiscencias en este punto, después de todos los esfuerzos hechos hasta ahora para convencer de que es la propia *jouissance* definitoria o narcisista del sujeto lo que provoca la ansiedad de éste? O bien: ¿cuál es la relación entre la *jouissance* en cuanto el núcleo íntimo del ser, el objeto-causa del deseo, y las reminiscencias? En ese momento ansioso en que encontramos el núcleo mismo de nuestro ser, nos encontramos a nosotros mismos, en lenguaje de Heidegger, como *gewesend,* es decir, como siendo los únicos que por tanto han sido. Si el de ansiedad se experimenta como un momento en el que somos extrañamente doblados por un otro ajeno y sin embargo íntimo, esto es debido a que la confrontación con la *jouissance* en cuanto el «origen de [nuestra] propia persona» se enfrenta a un tiempo doblado o bifurcado en el que quien soy en el presente converge con quien yo era en el pasado. La inasimilabilidad de la experiencia se debe al hecho de que este pasado no es una modalidad del presente, de acontecimientos reales o realizados que ocurrieron antes, sino, más bien, de «esa porción de los poderes del pasado que se ha dejado de lado en cada encrucijada en la que [los acontecimientos reales] hicieron [sus] elecciones»[25].

En otras palabras, el borde que la ansiedad toca es el de los poderes del pasado irrealizados, «dejados de lado», que podrían haber causado que mi historia personal o la historia *tout court* -y por consiguiente yo- fueran de otra manera. Estoy tentado de decir que este pasado es una carga que nunca se puede dejar en reposo, pero aquí se forzaría el significado cotidiano de

[25] Lacan, «The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis», cit., p. 47 [ed. cast, cit.: p. 771.

«carga»: no tanto porque la «levedad» de los acontecimientos y acciones irrealizados no deja traslucir la «pesadez» de las cargas, como porque el sujeto que debe soportar el peso corre el riesgo de aniquilación, de ser devorado por la misma insustancialidad de lo irrealizado. Esto hace de la ansiedad «el supremo instante del que no podemos hacer más que salir»[26].

Este análisis del surgimiento de un «pasado inmemorial» en los momentos de ansiedad me permite observar una intuición que apenas aflora en el texto de Levinas, donde el sentimiento de «estar clavado» parece a veces relacionarse con temas de raza, etnicidad e identidad nacional. El pasado inmemorial que me pisa los talones y compele mi ansiedad también me vuelve a despertar al hecho de que nací con una identidad no escogida por mí, sino que me escogió a mí. Que esta intuición, en efecto, acecha sutilmente al argumento se verifica cuando, en la primera anotación a *De la evasión,* Jacques Rolland revela una sorprendente similitud entre el lenguaje de este texto y un ensayo escrito por Levinas el mismo año, 1935. En «La inspiración religiosa de la alianza», Levinas escribió estas frases: «El hitlerismo es la prueba más grande... por la que el judaismo ha tenido que pasar... El patético destino de ser judío se convierte en una fatalidad. Uno ya no puede escapar a él. El judío está ineluctablemente clavado a su judaismo». Y también éstas: una juventud «definitivamente unida a los sufrimientos y a las alegrías de las naciones de las que forma parte... ante la realidad del hitlerismo descubre toda la gravedad de ser judío»; «Con el bárbaro y primitivo símbolo de la raza... Hitler recuerda que del judaismo no se deserta»[27].

La redacción de estas frases es de hecho extrañamente similar a la descripción que se da en *De la evasión* de la manera en que, como Rolland lo traduce, «lo existente es compelido a su existencia», la manera en que uno está clavado a su propio ser. Es, sin embargo, un error confundir la visión racista, antisemita, de la raza invocada en el ensayo de Levinas con la experiencia de estar clavado al goce que constituye el núcleo del ser personal. Pues, en la experiencia de la ansiedad, se tiene la sensación no sólo de estar encadenado a un goce que nos sobrepasa y precede, sino también de la opacidad de este goce, de su incom-

[26] Levinas, *op. cit.,* p. 67 [ed. cast. cit.: p. 104],
[27] *Ibid.,* p. 75 [ed. cast. cit.: pp. 117 ss.].

prensibilidad e inasumibilidad, lo cual depende, he sostenido, de su estar basado en nada real, en un pasado «dejado de lado» que nunca ocurrió. A los ojos envidiosos del antisemita, la situación es diferente: el judío está, no cabe duda, clavado a su *jouissance,* pero si esta *jouissance* es opaca, lo es sólo para otros, para los antisemitas, *no* (el segundo está convencido) para los judíos. El antisemita, por consiguiente, reduce al judío a la condición de no ser más que un polo de la oscilación entre la certeza y la inhibidora indecisión que constituye la ansiedad, la dolorosa, irresoluble tensión ocasionada por la certeza de que uno está llamado y la imposibilidad de saber para qué está llamado. Pero, según el antisemita, ser un judío es una compulsión poco complicada: un judío sabe lo que es ser judío, y no puede ser de otro modo. Él vive su vida sirviendo al irremisible, sino que lo ha escogido a él. En suma, un judío *es* judío, no sólo irremediable, sino inmediatamente: esto según el antisemita.

LA ANSIEDAD MORAL

En el *Seminario XVII,* Lacan afirma que la ansiedad es el «afecto central» en torno al cual se organiza todo ordenamiento social; todo vínculo social puede considerarse como una respuesta a la ansiedad o una transformación de ésta, el afecto que, como hemos señalado, funciona como contrapeso de las relaciones sociales existentes. La intolerable inhibición, la debilitante indefensión inducida por el encuentro con la propia *jouissance,* debe admitir algún escape si es que la sociedad ha de ser posible. Oponiendo la analítica al discurso de la universidad, Lacan opone la estrategia de respuesta o de salida de ésta en términos que pesan ominosamente sobre las cuestiones de raza, etnicidad e identidad nacional apuntadas por el texto de Levinas. La pregunta ahora es: ¿en qué clase de respuesta consiste el discurso de la universidad, el discurso que Lacan vinculaba con el ascenso del capitalismo? Una escena de la literatura psicoanalítica nos da alguna pista. La curiosa conducta manifestada en esta famosa escena por el paciente de Freud, el Hombre de las Ratas, ocurre en una época en la que éste

> estaba preparando un examen y jugueteaba con su fantasía favorita de que su padre seguía vivo y podía reaparecer en cual-

quier momento. [El Hombre de las Ratas] se las arreglaba de manera que sus horas de trabajo fueran lo más tarde posible por la noche. Entre las doce y la una de la madrugada interrumpía su trabajo y abría la puerta de entrada al piso, como si su padre se encontrara fuera; luego, de nuevo en el recibidor, se sacaba el pene y lo contemplaba en el espejo[28].

¿Qué intentaba el Hombre de las Ratas ver en el espejo? Esa pizca de excedente o de ser narcisista de la *jouissance* a la que, en sus accesos de ansiedad, se sentía clavado. Si pudiera asegurarse de que este ser de la *jouissance* estaba aquí y ahora delante de él, reflejado en este espejo, entonces ya no estaría detrás, ya no sería un jeroglífico ilegible que ocupara su punto ciego. Podría atraparlo, poseerlo, lo cual querría decir que ya no lo poseía; esto es: ya no tenía que identificarse a sí mismo con él en su estatus de cosa inasumible, foránea. Lo que se interpuso entre el Hombre de las Ratas y la ansiedad de éste, explicaba Freud, fue un principio de renuncia configurado en torno al padre del paciente y experimentado como la voz interna de la conciencia. Esta voz pronunciaba prohibiciones en forma de demandas de evaluaciones de los costes y los beneficios susceptibles de ser puestas en práctica: «¿Qué sacrificio estoy preparado a hacer a fin de...?»[29]. La imposibilidad de escapar al ser de la *jouissance* se transformó en una prohibición que sonara más parecida a una estrategia de inversión, mientras que aquello a lo que Freud con frecuencia se refería como la «ansiedad moral» sustituyó a la ansiedad original. El peligro del que el Hombre de las Ratas se sentía compelido a huir ya no era su inasumible goce narcisista, como en la ansiedad original, sino un *superego* hostil y obsceno. Uno huye -o trata de huir- del *superego* obedeciendo sus órdenes de gozar de un modo productivo, o ingresando «créditos de *jouissance*> en anticipación de alguna «liquidez» por venir en un nuevo, mejorado futuro de alta tecnología. Ya ven lo que ocurrió: la rata de un excedente *áe. jouissance* exterior ha sido cambiada por los florines de un excedente de valor contable, acu-

[28] S. Freud, «Notes Upon a Case of Obsessional Neurosis«, *SE* 10, p. 204 [ed. cast.: «Análisis de un caso de neurosis obsesiva ("Caso del Hombre de las Ratas")», en *Obras completas,* vol. IV, 1972, Biblioteca Nueva, Madrid, p. 1465].

[29] S. Freud, «Notes Upon a Case of Obsessional Neurosis», *SE* 10, p. 271 [ed. cast. cit.: p. 1484].

mulativo; una cuestión de ser convertida en un problema de tener. .. o, más precisamente, de tener más.

En el espejo del Hombre de las Ratas, la *jouissance* se convierte en un espectáculo, algo que puede ver no sólo el Hombre de las Ratas, sino también otros, una especie de distintivo de mérito que anuncia su valor. Uno no puede evitar acordarse del «Impromptu en Vincennes», que tuvo lugar durante el periodo en el que se celebró el *Seminario XVII,* donde Lacan advirtió a un grupo de estudiantes que estaban desempeñando el papel de los helotes, siervos del Estado, exhibiendo su entusiasta goce para que todos -especialmente el Estado- vean y gocen[30]. En esta exhibición de la alegría-como-identidad hay compulsión, pero no la misma compulsión experimentada en el estado de ansiedad original. Más arriba señalé que en *De la evasión* Levinas sugería que existe una conexión íntima entre el sentimiento de estar clavado y el capitalismo. Ahora podemos ver más claramente por qué se establece esta conexión y cómo, al final, falla. El problema es que Levinas no consigue distinguir la ansiedad original y la moral, la ansiedad y la culpa. Pues el capitalismo se basa en una *transformación* de la ansiedad -el sentimiento original de estar clavado- en culpa. Esta transformación se emprende en un intento de escapar a la insoportable condición de la ansiedad, pero al hacerlo somete al sujeto a un cruel, insaciable *superego* y a un pasado que ya no es inmemorial, sino, por el contrario, compulsivamente memorializado.

Buscábamos en el texto de Levinas indicios de que el sentimiento de estar clavado estaba conectado a la cuestión de la raza y a todas esas formas de identidad que son nuestras en virtud del nacimiento, más que de la elección. Esta conexión se sugiere en relación con una caracterización específica de la ansiedad o del estar clavado como el sentimiento de estar cargado con una «*obligación* irremisible». De este sentimiento a aquel de estar clavado por una *deuda* insaldable hay un paso corto, pero darlo sin ser consciente de la distancia atravesada lleva a la inapropiada fusión de la ansiedad original y la moral. El hecho de que Levinas cometa el error de fundir demasiado rápidamente la experiencia de

[30] «The Impromptu at Vincennes» fue traducido al inglés por Jeffrey Mehlman y publicado en Lacan: *Televisión;* aparece también como Anexo A, «Analyticon», en Lacan, *L'envers* [ed. cast. cit.: «Analiticón», pp. 211 ss.l.

estar clavado con la experiencia de la culpabilidad y la deuda no demuestra más que la eficacia del *superego,* de la culpa, en el mundo moderno. ¿Por qué nuestra vinculación, en verdad inquebrantable, a lo que nos precede y empapa nuestro goce con sus indelebles colores *debería* caracterizarse como culpable? No hay buenas razones para ello; pero si la ecuación del pasado con la culpa y la deuda es endémica en el pensamiento moderno, es por la gran influencia sobre el pensamiento que la evasión superegoica o retroceso ante la ansiedad conserva, hasta e incluyendo la de Freud. Criticando el conocido mito freudiano del asesino del padre primordial por hijos que tratan de expiar su crimen reinstaurándolo en una forma idealizada (como amante de todos y amado por todos), Lacan desliga la culpa de la ansiedad original y prepara el camino para una evasión alternativa de ésta.

¿Qué pretende la crítica de Lacan? Este mito del padre garantiza la hegemonía del *superego.* Lo primero que uno necesita reconocer es que el *superego* no es nada más que aquella misma *jouissance* narcisista -la *jouissance* como el núcleo del ser- que encontramos en la ansiedad, *en una forma alterada.* La transformación que la produce podría describirse como la conversión de una *fuerza* (la de la *jou issance* en cuanto el núcleo del ser y el objeto-causa del deseo) en un *poder* (el del *superego).* ¿Cuál es la diferencia? Steven Connor lo dice así: «Para algo a lo que queremos llamar un poder hay una noción de un agente que precede el poder y lo utiliza, un quién asomando a través del qué. Una fuerza, por el contrario, se ejecuta a sí misma, y se ejerce sobre sí misma». La diferencia entre fuerza y poder reside, en otras palabras, primordialmente en esta distinción entre la ejecución, que no implica una coerción impuesta o deseada de una cosa por otra, y el ejercicio, que sí lo hace. «Un poder se ejerce como se ejerce un derecho, se ejercita el brazo derecho, o se ejerce una prerrogativa o una propiedad, algo distinto de nosotros mismos». El poder «posee su propia potencialidad», mientras que la fuerza, un detalle que es crucial, no hace eso[31]. El viejo término «*poder* falomórfico» es preciso; pues decir que el po-

[31] S. Connor, «The Shame of Being a Man», *http://www.bbk.ac.uk/eh/skc/shame.* Ésta es una versión ampliada del ensayo publicado en *Textual Practice 15* (2001). Es interesante observar que en *L'angoisse* Lacan explica de manera parecida el concepto del objeto-causa del deseo mediante la crítica de aquellas concepciones de causa que recurren a imágenes de una voluntad que se ejerce so-

der posee su potencialidad es decir que se ejerce a fin de grabarse él mismo, su forma, en los objetos externos. El poder toma posesión de aquello sobre lo que se ejerce, se realiza a sí mismo en sus objetos apropiándoselos, estampando en ellos su marca identificativa. La creación, por otro lado, es una fuerza, no -hablando con propiedad- un poder.

La dolorosa escisión -o tensión- experimentada en la ansiedad da paso en la ansiedad moral, o culpa, a una clase diferente de escisión, una escisión más fácilmente imaginarizada por las *dramatispersonae* empeñadas en una batalla por el poder. De hecho, la segunda topología de Freud, en la que piensa la psique como una batalla entre agentes -el *ego,* el *superego,* el *id-,* es en gran medida el resultado de su creciente fascinación por el *superego.* El sentimiento de culpa es el sentimiento de que un agente externo ejerce un poder -el *superego-* interno al sujeto y que actúa sobre éste. Freud pensaba en su agente externo como interdictos parentales que el sujeto había interiorizado; en el *Seminario XVII,* Lacan, por el contrario, atribuye el papel de agente al conocimiento acumulado. Esto mejora a Freud al localizar la autoridad de los interdictos parentales en una fuente social más amplia.

La reidentificación lacaniana del agente del poder también nos permite ver más claramente lo que ocurre en la transformación de la ansiedad en culpa. Freud describió el poder del *superego* como el de la prohibición, específicamente la prohibición de la *jouissance.* Pero Lacan ve este poder menos como una prohibición de la *jouissance* como tal que como prohibición o, mejor, disolución u obstrucción del enigma perturbador, el enigma del ser, que la *jouissance* plantea. La inequívoca y desconcertante certeza que forma la base de la ansiedad se desvanece en la culpa en favor de una búsqueda del conocimiento. Permítaseme reiterar que la certeza se transforma no sólo en conocimiento, sino también en incesante búsqueda de cada vez más conocimiento. El «inefable aroma de lo absoluto» que Levinas consideraba un rasgo de la existencia temporal bajo el capitalis-

bre alguna parte del cuerpo, por ejemplo un brazo, concebida como externa a la voluntad. Esto reduce el brazo, sostiene Lacan, a algo tan olvidable como un paraguas. En otras palabras, uno sólo ejercita su brazo en un gimnasio, donde -puede aducirse- trata su propio cuerpo como un objeto externo a sí mismo; uno levanta un brazo, sin embargo, mediante el ejercicio o por la fuerza de su voluntad, que es inconcebible como un poder externo.

mo encuentra su explicación aquí. Pues la «aguda sensación de estar clavado» ya no procede -como Levinas indica en su confusión- de estar pegado o doblado por una *jouissance* que no podemos asumir porque sigue siéndonos opaca, sino más bien de estar clavado a la persecución de ideales y metas que no podemos alcanzar porque nos rehuyen.

Para seguir traduciendo a términos del presente análisis: la culpa huye del enigma del ser de nuestra *jouissance,* no de la *jouissance* como tal. El sujeto cargado de culpa, liberado de la ansiedad, sigue experimentando *jouissance,* pero esta *jouissance* Lacan la caracteriza en el *Seminario XVII* como una «farsa», una «falsificación»[32]. La naturaleza fraudulenta de *esta jouissance* tiene todo que ver con el hecho de que produce la falsa sensación de que el núcleo del ser de uno es algo conocible, poseíble como una identidad, una propiedad, un excedente de valor unido a la persona. La *jouissance* de farsa intoxica con la sensación de que todas nuestras identidades heredades, no elegidas -racial, nacional, étnica-, nos enraizan en un pasado real que puede haberse perdido, pero que no es, pese a todo, inaccesible, en la medida en que podemos tener conocimiento de él y sobre cómo restaurarlo en un futuro ideal. Lo que la ansiedad expone como *jouissance* inaprehensible o irrevindicable es aquello que los culpables aprehenden en el obsequioso respeto que demuestran hacia un pasado sacralizado como su futuro. La ferviente persecución de este futuro -concebida como su deber y como pago de su (impagable) deuda con el pasado- es el pobre sucedáneo, la sacarina, la culpable aceptación, en lugar de la auténtica dulzura de la *jouissance.*

Permitámonos una pequeña sorpresa, sin embargo, al encontrar que la tendencia universalizadora del discurso de universidad no termina abandonando estas identidades o diferencias heredadas, sino dándoles la bienvenida con los brazos abiertos, los del padre idealizado. En el momento en que los estudiantes universitarios dieron un paso al frente en el escenario político como presuntos actores, Lacan respondió dándoles la razón en que la

[32] Juliet Flower MacCannell pone de relieve la naturaleza falsa de la *jouissance* capitalista o superegoica en su excelente lectura del seminario; véase «More Thought on War and Death: Lacans's Critique of Capitalism in *Seminar XVII-,* de próxima aparición en *Reading Seminar XVII,* ed. de R. Grigg, SIC Series, vol. 6, Durham, NC, Duke University Press, 2006.

universidad los había preparado mal para el papel. Por el contrario, los había inducido al poco glorioso papel de siervos del Estado, compelidos a añadir mortero a la barricada cada vez más gruesa contra la ansiedad, contra el enigma que ésta plantea. En referencia a su sentimiento de fraternidad con los obreros, les advirtió de que siempre estamos solos juntos, y de que los estudiantes deberían preocuparse de la acumulación de tormentosas nubes de segregación que ya eran visibles en la aletosfera. La amenaza creciente de segregación era una de las principales preocupaciones de Lacan durante este periodo. En 1967, por ejemplo, había escrito: «Nuestro futuro como mercados comunes encontrará su equilibrio en una ampliación más grosera de los procesos de segregación». Y en 1968: «Nosotros pensamos que el universalismo... homogeneiza las relaciones entre los hombres. Por el contrario, yo creo que lo que caracteriza nuestra época... es una segregación ramificada y reforzada que produce intersecciones en todos los niveles y que no hace sino multiplicar las barreras»[33]. En su entrevista televisiva unos años más tarde, reiteró su preocupación por el ascenso del fascismo. Lo que Lacan decía no era que la segregación resurgiría en forma de un retorno de lo reprimido, sino que estaba siendo positivamente fomentada por el universalismo de la universidad y el poder oculto del *superego.* Desde 1970 el segregacionismo ha, efectivamente, regresado en la forma predicha por Lacan, curiosamente emparejado más que enfrentado al universalismo y con las universidades que dieron cobijo a la «política de la identidad». Uno de los más notables ejemplos de esta asociación en los últimos años ha sido, como Jacques Rancière fue el primero en señalar, la ampliación de la ayuda humanitaria a los mismos enemigos étnicos con los que estamos simultáneamente en guerra[34].

Aquí la lógica de la transformación psíquica que hemos tratado de describir se interpreta a sí misma en la gran pantalla de los acontecimientos mundiales. Nosotros apuntalamos nuestras cada vez más frágiles identidades, ejercemos nuestros derechos en

[33] La referencia de 1967 es a J. Lacan, -Proposition of 9 October 1967 in the Psychoanalyst of the School», *Analysis* 6 (1995), p. 257; la cita de 1968 es traducción de J. Lacan, «Nota sul padre e l'universalismo», *La Psicoanalisi* 33 (2003).

[34] Véase J. Rancière, *Dis-agreements: Politics and Philosophy,* Mineápolis y Londres, University of Minnesota Press, 1999-

nombre de identidades que creemos poseer, mientras que nuestra «humanidad» subyacente la ubicamos en nuestra impotencia básica, en la necesidad de ayuda, en nuestra carencia de poder ante... ¿qué? Nuestro propio poder interno. Nuestro sentimiento de carencia de poder, en otras palabras, deriva de la concepción de nosotros mismos como poseedores de poder.

LA ANSIEDAD DE LA VERGÜENZA

Es sólo contra este fondo como la llamada de Lacan a la vergüenza cobra algún sentido. La suya es una recomendación no de mojigatería, sino, por el contrario, de renuncia a nuestra satisfacción con una *jouissance* de farsa en favor de lo real. Lo real -la *jouissance-* nunca puede ser «deberizado», controlado, regimentado; más bien nos coge por sorpresa, como un repentino e incontrolable rubor en la mejilla. No es posible aquí, en esta breve conclusión, hacer justicia al concepto de vergüenza, como hago en otro lugar. No quiero, sin embargo, terminar tan abruptamente como Lacan termina su seminario, así que quiero decir unas cuantas palabras más... solamente.

Alan Badiou ha identificado un rasgo dominante del siglo pasado como su «pasión por lo Real», su frenético deseo de eliminar todas las barreras que frustran nuestro contacto con lo Real. Si esto suena familiar, es porque un diagnóstico semejante hizo Nietzsche, que lamentaba que la nuestra fuera una era en la que buscábamos «ver *a través de* todo». Nietzsche, además, caracterizaba esta pasión como una falta de reverencia o discreción, un deseo sin tacto de «tocar, lamer y palparlo todo»[35]. La pasión por lo real trata todas las superficies como un exterior que se ha de penetrar, una barrera que se ha de transgredir o un velo que se ha de eliminar. La violencia de esta pasión insiste en cada penetración, transgresión, y en la eliminación, lo cual no es sino exacerbado por el hecho de que cada una llega por el otro lado, únicamente para encontrarse con que lo real ha huido a esconderse detrás de otra barrera.

[35] F. Nietzsche, *Beyond Good and Evil,* Nueva York, Random House, 1966, sección 263, p. 213 [ed. cast.: *Más allá del bien y del mal,* Madrid, Alianza, 1975, p. 232],

Es difícil no reconocer en esto la lógica que subtiende al discurso de la universidad tal como Lacan lo presenta en el *Seminario XVII.* Ni tampoco ver, en este contexto, que el antídoto de la vergüenza que Lacan propone sigue también las directrices de Nietzsche, además de las de Freud. La vergüenza es, como Freud dice, una «presa mental» contra el «instinto agresivo» o la destructiva pasión por lo real[36]. A diferencia de la culpa, la vergüenza no busca penetrar superficies o desgarrar velos; más bien trata de sentirse cómoda en ellos, se oculta en ellos como en un refugio seguro. Nuestras relaciones con la superficie cambian en la vergüenza, por comparación con la culpa: nos sentimos fascinados por sus laberínticas complejidades, su riqueza y su profundidad.

A esto es a lo que llega la *hontología* de Lacan, su suturación de ontología y vergüenza, como si estuviera respondiendo a Levinas. La vergüenza no consigue huir del ser, sino *huir al ser,* donde el ser -el ser de las superficies, de la existencia social- es considerado como lo que nos protege de los saqueos de la ansiedad, que se arriesgan a ahogarnos en su enigma sin fronteras. A diferencia de la huida o la transformación de la culpa, sin embargo, la vergüenza no sacrifica la opacidad de la *jouissance,* que es en último término lo que «la mantiene real». La verdadera *jouissance* nunca se nos revela, permanece siempre velada. Pero, en lugar de inhibirnos, esta opacidad nos da esa distancia de nosotros mismos y de nuestro mundo que nos permite alterar creativamente a ambos; nos da, en otras palabras, una privacidad, una interioridad infranqueable incluso para nosotros mismos.

[36] S. Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality, SE* 7, p. 178 [ed. cast.: *Tres ensayos para una teoría sexual,* en *Obras completas,* vol. IV, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972, p. 1188].

7

La teoría del sujeto de Alain Badiou: el reinicio del materialismo dialéctico*

Bruno Bosteels

UN NOMBRE ANTIGUO PARA UNA MANERA NUEVA DE PENSAR

> Yo sostengo que los conceptos de acontecimiento, estructura, intervención y fidelidad son los conceptos mismos de la dialéctica siempre y cuando ésta no se reduzca a la imagen chata, ya inadecuada para Hegel mismo, de la totalización y del trabajo de lo negativo[1].

Pese a la complaciente, cuando no descarada, tendencia de nuestros tiempos, que antes condenarían al olvido el vocabulario ortodoxo que se detendrían en su intemporal potencial, no es exagerado decir que toda la obra de Alain Badiou constituye un prolongado esfuerzo por contribuir a la renovación de la tradición filosófica del materialismo dialéctico, o de la dialéctica materialista. No sólo nos encontramos con que una de las primeras publicaciones de Badiou -su propio contingente comienzo como filósofo- es una reseña de las dos obras canónicas de Althusser, *Para Marx* y *Para leer «El capital»*, programáticamente ti-

' Una versión más larga de este artículo apareció en dos partes en *PLI: The Warwick Journal of Philosophy* 12 (2001), pp. 200-229; y 13 (2002), 173-208. Reimpreso con permiso de los editores.

[1] A. Badiou, *Peut-on-penser la politique?*, París, Seuil, 1985, p. 84 [ed. cast.: *¿Se puede pensar la política?*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1990, p. 57].

tulada «Le (re)commencement du matérialisme dialectique», sino, lo que es más, en el prefacio de su nuevo e importante libro, *Las lógicas de los mundos,* la muy esperada continuación de *El ser y el acontecimiento,* Badiou reafirma asimismo su posición general en nombre de una cierta dialéctica materialista: «Tras muchas dudas, he decidido llamar a mi empresa -o, más bien, a la atmósfera dialéctica en la que da rienda suelta a su más extrema tensión- una *dialéctica materialista*»[2]. La contribución de toda su vida y aún no concluida de Badiou a la reconstitución de una dialéctica materialista es, a su vez, indisociable de esa peculiar versión francesa del freudomarxismo que es la escuela del lacano-althusserianismo.

LA CAUSALIDAD ESTRUCTURAL: LA CIENCIA Y LA IDEOLOGÍA REVISITADAS

> Toda filosofía verdaderamente contemporánea debe partir de las singulares tesis con las que Althusser identifica la filosofía[3].

Las tesis de Althusser sirven a Badiou en su temprana reseña para redefinir la naturaleza y el objeto del materialismo dialéctico en relación con el materialismo histórico. Sabemos que para Althusser el mayor descubrimiento de Marx implica un doble fundamento teórico en una única ruptura epistemológica, o dos rupturas en un único acto inaugural: «Es mediante la fundamentación de la teoría de la historia (el materialismo histórico) como Marx, en uno y el mismo movimiento, ha roto con su ideológica consciencia filosófica anterior y fundado una nueva filosofía

[2] Badiou, «Démocratie Materialism and the Materialist Dialectic», *Radical Philosophy* 130 (2005), p. 21. Este artículo es una versión abreviada del prefacio a *Logiques du Monde* de Badiou (París, Seuil, 2006). Véase también Badiou, «Le (re)commencement du matérialisme dialectique», *Critique* 240 (1967), pp. 438-467 [ed. cast.: «El (re)comienzo del materialismo dialéctico», en A. Badiou y L. Althusser, *Materialismo histórico y materialismo dialéctico,* México, Siglo XXI, 1975, pp. 9-36]. Además de *Para Marx* y *Para leer «El capital",* esta reseña se ocupa de un breve artículo de Althusser, «Matérialisme historique et matérialisme dialectique», *Cahiers Marxistes Léninistes* 11 (1966) [ed. cast.: «Materialismo histórico y materialismo dialéctico», en *ibid.,* pp. 37-64],

[3] Badiou, *Abrégé de métapolitique,* Paris, Seuil, 1998, p. 72.

(el materialismo dialéctico)»[4]. De hecho, no es exagerado decir que la diferencia entre estas dos disciplinas continúa siendo un auténtico enigma hoy en día, aunque bajo diferentes disfraces. La lucha por sacar a Marx de debajo de la alargada sombra de Hegel no es más que la dramática forma de aparición de este debate más amplio en el seno del marxismo. Todo parece girar entonces en torno a la compleja diferencia entre materialismo histórico y dialéctico: ¿cómo podemos articular la intrincada unidad de esta diferencia?

Una primera articulación implica la respuesta a una pregunta planteada por Althusser: «¿Por qué necesidad de principio debería la fundamentación de la teoría científica de la historia implicar e incluir *ipso facto* una revolución teórica en filosofía?»[5]. El principio en cuestión sostiene que tras todo avance científico importante, que produce nuevas formas de racionalidad, se da una transformación revolucionaria en filosofía. El ejemplo clásico, por supuesto, se refiere al descubrimiento de la ciencia matemática como la misma condición del comienzo de la filosofía en la Grecia antigua, pero encuentros semejantes tienen lugar en los casos de Descartes, Leibniz o Kant. En su obra posterior, Badiou mismo siempre suscribirá este principio, con dos advertencias: no toda ruptura científica queda siempre registrada en la filosofía; a veces su impacto pasa desapercibido, o bien durante mucho tiempo permanece soterrado, como en el caso de la teoría de conjuntos; y, lo que es más importante, la formación de una filosofía está siempre condicionada no sólo por los descubrimientos científicos, sino también por la política emancipatoria, por los experimentos artísticos y por el encuentro de una verdad en el amor, como sucede en el psicoanálisis. Estas clarificaciones nos permiten postular que el marxismo, definido como una doctrina que interviene políticamente en una historia de secuencias singulares, puede seguir siendo una condición de la filosofía moderna, aun cuando el materialismo histórico no al-

[4] Althusser, *Pour Marx,* París, Maspéro, 1965; París, La Découverte, 1986, p. 25. Para un análisis sucinto, véase G. Elliott, «A Recommencement of Dialectical Materialism-, *en Althusser: The Detour of Theory,* Londres, Verso, 1987, pp. 70-114. En este capítulo, pese al empleo del mismo título, Elliott no se refiere más que incidentalmente a la reseña de Badiou, mientras que pasa completamente por alto toda la obra posterior del antiguo alumno de Althusser.

[5] Althusser, *Pour Marx,* cit., p. 25.

cance el estatus de una ciencia, como de hecho ya no es el caso para Badiou en su obra posterior.

El dilema de Althusser, en cambio, como parece admitir en sus muchas autocríticas, es haber confundido una condición política con una científica. Para ser más precisos: hay una tensión inarticulada entre la política en cuanto la práctica fundamental que condiciona a la filosofía desde fuera, y la ciencia en cuanto la única salvaguarda, dentro de la filosofía, contra la reinscripción ideológica de esta invención política, la importancia de la cual es entonces oscurecida. El resultado es una mezcla de «cientificismo» y «teoricismo» que un tanto perezosamente identificamos -siguiendo, entre otras cosas, las melancólicas opiniones del autor mismo- con el althusserianismo. En su *Manifiesto por la filosofía,* Badiou describiría más tarde la situación como la consecuencia de un intento equivocado pero heroico de remendar una primera «sutura» de la filosofía -esto es, la reducción y delegación de sus cuatro condiciones genéricas a la política únicamente- con una segunda, esta vez a la ciencia. Sin convertirse en la sierva de una tercera condición -la poesía o el arte-, como tan a menudo ocurre después de Nietzsche y Heidegger, hoy en día la filosofía debe descoser esta doble sutura, que es de hecho una herencia tardía del siglo xix, a fin de desenmarañar la estricta composibilidad de los cuatro procedimientos genéricos de la verdad[6]. Esta clarificadora ampliación, sin embargo, sigue siendo en cierto modo fiel a la visión materialista que tiene Althusser de la filosofía como una práctica teórica condicionada por verdades producidas en otra parte, o en otro escenario.

La segunda y la tercera articulaciones ya no invocan un principio general sobre la ciencia y la filosofía, sino que atañen a la naturaleza específica del materialismo histórico y dialéctico mismos. El objeto del materialismo histórico, en cuanto teoría de la historia, incluye los diversos modos de producción, su estructu-

[6] A. Badiou, «Sutures», en *Manifeste pour la philosophie,* París, Seuil, 1989, pp. 41-48 [ed. cast.: «Suturas», en *Manifiesto por la filosofia,* Madrid, Cátedra, 1990, pp. 41-471. Con respecto a la obligatoria lección de Althusser sobre la política como una condición de la filosofía, véase: -Althusser: le subjectif sans sujet», en Badiou, *Abrégé de métapolitique,* Paris, Seuil, 1998, pp. 67-78. Para la propia descripción de Althusser de su doble suturación de la filosofía, véase *Éléments d'autocritique,* Paris, Hachette, 1974, pp. 100-101.

ra y desarrollo, y las formas de transición de un modo a otro. En principio, la naturaleza científica de esta teoría no puede establecerla el materialismo histórico mismo, sino sólo una teoría filosófica diseñada con el expreso propósito de definir la cientificidad de la ciencia y otras prácticas teóricas en su diferencia específica con respecto a las prácticas ideológicas. Esta teoría epistemológica general de la historia de lo teórico ofrece una primera definición del materialismo dialéctico. Como Badiou escribe: «El objeto propio del materialismo dialéctico es el sistema de las diferencias pertinentes que al mismo tiempo desune y une a la ciencia y la ideología»[7]. La reconstrucción de esta teoría general parecería, por consiguiente, tomar un giro sumamente peligroso, pues pocas distinciones han provocado arrebatos más polémicos que la infausta ruptura entre ciencia e ideología, la ineficacia de la cual luego se equipara a menudo con el fracaso percibido de todo el empeño de Althusser.

Es indispensable, sin embargo, atravesar la muy problemática naturaleza de la diferencia entre ciencia e ideología si queremos comprender no sólo la empresa de Althuser, sino también la fundamentación sistemática de la filosofía de Badiou, pues ésta depende de una similar distinción bachelardiana o platónica entre verdad y conocimiento, o entre verdad y opinión. De hecho, éste es exactamente el punto en que necesitamos corregir un frecuente malentendido que afecta a la recepción de ambos filósofos.

En su reseña, Badiou mismo insiste en la primitiva impureza de la diferencia en cuestión: «El hecho de que la *pareja* exista primero, y no cada uno de sus términos, significa -y esto es crucial- que la oposición ciencia / ideología no es distributiva: no nos permite clasificar inmediatamente las diferentes prácticas y discursos, menos aún "valorizarlos" abstractamente como la ciencia "contra" la ideología»[8]. En vez de servir como un simple punto de partida o garantía normativa, la oposición debe procesarse

[7] Badiou, «Le (re)commencement du matérialisme dialectique», cit., p. 449 [ed. cast. cit.: p. 18],

[8] *Ibid.*, p. 449 [ed. cast. cit.: p. 19]. En el capítulo «Science et idéologie» de sus *Éléments d'autocritique,* el mismo Althusser admite haber reducido la teoría de la ciencia y la ideología, pese a la inyección de una recurrente batalla dialéctica, a una oposición especulativa-dialéctica de la verdad «contra» el error, del conocimiento «contra» la ignorancia.

y dividirse infinitamente desde dentro: «En realidad, la oposición ciencia / ideología, en cuanto la apertura del dominio de una nueva disciplina (el materialismo dialéctico), es ella misma desarrollada en ésta no como una simple contradicción, sino como un proceso»[9]. No sólo es toda ciencia dependiente de la ideología que sirve meramente para designar su posible existencia; no hay tampoco un discurso conocido como ideológico salvo mediante la retroacción de una ciencia. De esta otra tesis, cuya importancia no puede ser sobreestimada, el siguiente enunciado de *Para Marx* ofrece una formulación paradigmática:

> No existe ninguna práctica teórica *pura,* ninguna ciencia nuda, que a lo largo de su historia como ciencia estaría salvaguardada por quién sabe qué gracia de las amenazas y ataques del idealismo, esto es, de las ideologías que la asedian. Nosotros sabemos que no existe una ciencia «pura» si no se la purifica constantemente, una ciencia libre en la necesidad de su historia si no se la libera constantemente de la ideología que la ocupa, la acecha o está agazapada a la espera de atacarla. Esta purificación y esta liberación sólo se obtienen a costa de una lucha incesante contra la ideología misma, esto es, contra el idealismo: una lucha a la que la teoría (el materialismo dialéctico) puede guiar y clarificar sobre sus razones y objetivos como ningún otro método en el mundo hoy[10].

Siempre marcado por la posibilidad de falsos arranques y repentinas recaídas, este contradictorio procesamiento de la diferencia entre ciencia e ideología, o entre materialismo e idealismo, es clave para una apropiada reconstrucción de la filosofía de Althusser, como asimismo será el caso para la diferencia entre verdad y conocimiento, o entre fidelidad al acontecimiento y sus contrapartidas oscuras o reactivas, en la filosofía posterior y la

[9] *Ibid.,* p. 450 [ed. cast, cit.: p. 191.

[10] Althusser, *Pour Marx,* cit., p. 171. Peter Hallward, en una nota personal al autor, insiste en que, para Badiou, las matemáticas son una práctica teórica pura de esa clase, de hecho la *única* ciencia que es axiomáticamente liberada de la lucha incesante mencionada por Althusser. Responder a esta objeción requeriría que emprendiéramos la enorme tarea de investigar el doble estatus de la ciencia matemática, como el discurso de la ontologia y como una condición subjetiva de la verdad entre otras, en la filosofía de Badiou.

teoría del sujeto de Badiou: «No es exagerado decir que el materialismo dialéctico llega a su apogeo en este problema: ¿cómo pensar la articulación de la ciencia y de lo que no lo es, preservando al mismo tiempo la radicalidad impura de la diferencia?»[11]. Desde este punto de vista, la dialéctica materialista puede redefinirse como la teoría de las rupturas contradictorias, empleando el mismo principio de la unidad en la diferencia para articular no sólo la ciencia y la ideología, o la verdad y la opinión, sino también la teoría y la práctica, la base y la superestructura, así como la misma distinción entre materialismo dialéctico e histórico.

Una tercera y final articulación de estas dos disciplinas depende, en efecto, de la peculiar unidad que mantiene juntas las diferentes instancias y prácticas de una determinada formación social. Mientras que el materialismo histórico enfoca esta unidad desde el punto de vista de su existencia real, principalmente bajo el capitalismo, su empleo de una serie de conceptos y de su orden de despliegue en el curso del análisis apunta simultáneamente a una exposición paradigmática que, aunque como tal ausente del estudio de la historia mismo, define de un modo nuevo el objeto del materialismo dialéctico. Éste, pues, ya no es, o no sólo, la teoría de la compleja diferencia entre la ciencia y la ideología, sino el sistema vinculado de conceptos y las leyes de combinación de éstos que definen la unidad específica, o el tipo de causalidad, que estructura la totalidad de cualquier sociedad dada.

Sabemos que Althusser elabora esta teoría de la causalidad en «Contradicción y sobredeterminación» y «Sobre la dialéctica materialista» de *Para Marx,* y en «El objeto de *El capital*» de *Para leer «El capital».* Dos conceptos en particular, dominio y sobredeterminación, definen la esencia del descubrimiento por Marx de una nueva causalidad estructural, radicalmente diferente de sus definiciones más tradicionales, lineales o expresivas. Por lo que se refiere al primero de estos dos conceptos, una sociedad siempre posee la compleja unidad de una estructura dominada por una de sus instancias o prácticas articuladas. Dependiendo de la coyuntura en un momento dado de la historia de una sociedad, lo dominante puede ser económico, político, científico, religioso, etcétera. Si una co-

[11] Badiou, «Le (re)commencement du matérialisme dialectique», cit., p. 452 [éd. cast. cit.: p. 21].

yuntura se define, pues, por la atribución del dominio a una instancia u otra del todo social, podemos afirmar, con Badiou: «La primera gran tesis del materialismo dialéctico -considerada aquí como la epistemología del materialismo histórico- postula que el conjunto de instancias define *siempre* una clase coyuntural de existencia»[12]. Por lo que se refiere a la sobredeterminación, este concepto se importa del psicoanálisis para explicar la causalidad del cambio coyuntural; esto es, el desplazamiento de lo dominante de una instancia o práctica a otra, así como la condensación de las contradicciones en un antagonismo explosivo. El extraordinariamente controvertido argumento sostiene, pues, que tales variaciones coyunturales son el efecto de una causa invariante pero ausente, que es la instancia, en último término determinante, de la economía. «Tal es, brutalmente esquematizada, la segunda gran tesis del materialismo dialéctico. Existe una práctica determinante, y esta práctica es la *práctica "económica"*»[13]. En un peculiar descentramiento, ésta, pues, cumple dos funciones desiguales a la vez, pues en cuanto fuerza determinante está ausente del todo estructurado en el que, sin embargo, encuentra un lugar como una instancia articulada entre otras.

La teoría de la causalidad estructural es quizá no menos susceptible de malentendidos que la ruptura entre la ciencia y la ideología. El estructuralismo de Althusser, reza una objeción habitual, es incompatible con las intuiciones profundamente históricas del marxismo occidental y, como tal, es incapaz de evitar las amenazas dogmáticas del estalinismo. La gran batalla de gigantes por la historia y la estructura, sin embargo, sigue ciega con respecto a lo que es sin duda el aspecto central de la teoría de la sobredeterminación: un aspecto que, más aún, en la teoría de las situaciones de Badiou resurge en el centro de *El ser y el acontecimiento.* Este aspecto resulta especialmente claro cuando Althusser relee el análisis de Lenin, mediante su famoso concepto del vínculo más débil, de las condiciones específicas que posibilitaron el éxito de la revolución de 1917 en Rusia.

El objetivo de la lectura de Althusser no es simplemente reiterar el famoso análisis de Lenin, sino más bien preguntar cómo una estructura *se apodera* y *se convierte* realmente en historia...

[12] *Ibid.,* p. 455 [ed. cast. cit.: p. 24],
[13] *Ibid.,* p. 457 [ed. cast. cit.: p. 251.

o, para decirlo a la inversa, cómo la historia *«acontecimentaliza»* y *periodiza* la estructura de una situación dada en el escenario de una intervención subjetiva. Técnicamente ajeno a Lenin tanto como a Marx, pero supuestamente ya en funcionamiento e implícito en los análisis de éstos, el concepto freudiano de sobredeterminación se toma, pues, para articular la historia y la estructura sin separarlas en términos del hecho empírico concreto y el principio trascendental u ontològico abstracto:

> La sobredeterminación designa la siguiente cualidad esencial de la contradicción: la reflexión, dentro de la contradicción misma, de sus propias condiciones de existencia, esto es, de su situación en la estructura dominante del complejo todo. Esta «situación» no es unívoca. No es ni sólo su situación *de jure* (la que ocupa en la jerarquía de las instancias en relación con la instancia determinante: la economía en la sociedad), ni sólo su situación *de facto* (si, en el estadio bajo consideración, es dominante o subordinada), sino *la relación de esta situación* de jure *con esta situación* de facto, esto es, la misma relación que hace de esta situación de hecho *una «variación- de la estructura, dominante, 4nvariante», de la totalidad*[14].

Esta «situación» como mejor se entiende es quizá en el sentido cotidiano en que decimos que «tenemos una situación» cuando ocurre algo que ya no se ajusta al orden natural de las cosas. Si Althusser añade las comillas, es sin duda para distanciarse de un término demasiado sartriano (por no decir situacionista) que, en cambio, será capital para toda la obra de Badiou. Empleando términos de Badiou en *El ser y el acontecimiento,* podríamos decir que éste es, de hecho, el punto en el que la estructura de una situación se hace de repente indiscernible, o nuevamente discernible sólo mediante una intervención leal al acontecimiento -en este caso, un acontecimiento político- que habrá cambiado los parámetros mismos de lo que se considera o no como discernible en el lenguaje de la situación.

Decir metafóricamente que entonces se salva la brecha entre la historia y la estructura seguiría dejando a ambas en una rela-

14 Althusser, *Pour Marx,* cit., p. 215.

ción de exterioridad pasiva. Seguiríamos sin comprender el hecho de que, mediante la teoría de la causalidad estructural, no sólo el materialismo dialéctico es la sistematización del materialismo histórico, sino que éste también está presente, como si se lo retirara inmanentemente, en el primero. Ni es una disciplina con la que se pretenda proveer sólo los lugares vacíos, las estructuras o las formas necesarias que luego tendrían que aplicarse a las fuerzas concretas, los contenidos y las circunstancias estudiados por la otra, o llenarse con ellos. Más bien, lo que más sorprende en la teoría del vínculo más débil tal como se desarrolla y refunde en el concepto de la sobredeterminación es ver cómo una estructura se agarra al momento real, cómo hechos aislados se juntan literalmente para formar una coyuntura específica y, por consiguiente, cómo la necesidad, lejos de realizarse o expresarse en la historia, en realidad surge de la contingencia. Cualquier cambio producido por la sobredeterminación, por consiguiente, excede el ámbito de la objetividad científica y al punto se convierte en la sede de una apuesta subjetiva, irreducible a la manera en que los individuos funcionan ideológicamente en el estado normal de la situación. Como Badiou recordaría muchos años más tarde, en *Metapolítica:* «La sobredeterminación pone lo *posible* a la orden del día, mientras que el espacio económico (la objetividad) es el de la estabilidad regulada, y el espacio del estado (la subjetividad ideológica) hace que los individuos "funcionen". En realidad, la sobredeterminación es el lugar de la política»[15]. Del materialismo histórico podría, por tanto, seguir diciéndose que está implicado, o contenido, en los espacios huecos del materialismo dialéctico: no como la ciencia objetiva de la historia en un sentido tradicional, sino como la teoría y el análisis concreto de la posibilidad histórica.

Atravesando la polémica a propósito de la historia y la estructura, pues, está la pregunta fundamental de qué constituye verdaderamente un acontecimiento histórico. Por ejemplo, en política: «¿Cuándo, y bajo qué condiciones, decimos que un acontecimiento es político? ¿Qué es "lo que ocurre" cuando ocurre políticamente?»[16]. Para Althusser, al menos en sus dos obras canónicas, la respuesta a esta pregunta requiere el paso por el materialismo

[15] Badiou, *Abrégé de métapolitique,* cit., p. 75.
[16] *Ibid.,* cit., p. 155.

dialéctico en cuanto la teoría de la causalidad estructural entre la economía, la ideología y la política. «Lo que hace que *tal o cual* acontecimiento sea *histórico* depende no sólo de que sea un acontecimiento, sino precisamente de su inserción en formas ellas mismas históricas, en formas de lo histórico como tal (las formas de la base y la superestructura)», escribe en *Para Marx,* obviamente luchando con la difícil relación de forma y contenido entre el materialismo dialéctico e histórico: «Un acontecimiento que cae dentro de estas formas, que tiene algo para caer bajo estas formas, *que es un contenido posible para estas formas,* que las afecta, las atañe, las refuerza o las perturba, que las provoca o que ellas provocan, o incluso eligen y seleccionan, *eso* es un *acontecimiento histórico»*[11]. La teoría de la causalidad estructural, en este sentido, es ya un intento de pensar a fondo el problema de cómo la estructura de una situación dada, en el proceso efectivo de convertirse en histórica, habrá sido transformada como resultado de un acontecimiento imprevisible. Junto con la impura diferencia entre ciencia e ideología, ésta es la otra mitad de tarea inacabada que Badiou deduce tempranamente de las obras canónicas de Althusser. «En cualquier caso, es de la solución, o al menos del planteamiento, del problema de la causalidad estructural de lo que depende el progreso ulterior del materialismo dialéctico»[18].

ATRAVESANDO LA FANTASÍA: EL GOCE MÁS ALLÁ DE LA INTERPELACIÓN

> Lacan se instituye a sí mismo como el educador de toda filosofía futura. Yo llamo un filósofo contemporáneo a aquel que tiene el inquebrantable coraje de pasar por la antifilosofía de Lacan[19].

[17] Althusser, *Pour Marx,* cit., p. 126. Sobre la teoría del acontecimiento en cuanto derivada de la idea de la sobredeterminación, véase también Étienne Balibar, «Avant-propos pour la réédition de 1996», en Althusser, *Pour Marx,* nueva edición de bolsillo, París, La Découverte, 1996, p. ix.

[18] Badiou, «Le (re)commencement du matérialisme dialectique», cit., p. 458 [ed. cast, cit.: p. 27].

[19] Badiou, *Conditions,* Paris, Seuil, 1992, p. 196.

Uno de los capítulos más interesantes en el desarrollo ulterior de la teoría general de la causalidad estructural, y de la diferencia entre ciencia e ideología, se refiere a las notas inéditas para un nuevo proyecto colectivo, iniciado bajo la guía de Althusser menos de un año después de la publicación de *Para leer «El capital».* Así, en otoño de 1966, Althusser envía una serie de cartas confidenciales y borradores mecanografiados a sus alumnos Badiou, Étienne Balibar, Yves Duroux y Pierre Macherey, en los que propone formar un «grupo de reflexión teórica» que prepare lo que se ha de convertir en una ambiciosa obra de filosofía, *Elementos del materialismo dialéctico:* ni más ni menos que su *Ética* sistemática, en una referencia explícita a Spinoza. Aunque este esfuerzo conjunto nunca va más allá del intercambio de notas personales de investigación -sólo publicadas en el caso de Althusser, e incluso en ese caso sólo postumamente, en sus *Escritos sobre el psicoanálisis* (no incluidos en la traducción inglesa de este título, pero ahora disponibles como parte de *La controversia humanista y otros escritos)-,* retrospectivamente podríamos decir que este proyecto colectivo, propiciado por el encuentro con el pensamiento de Lacan, constituye una de las tres principales fuentes para la *Teoría del sujeto* de Badiou, junto con la poesía de Mallarmé y la todavía oscura secuencia política tras mayo del 68, marcada por el maoísmo francés. Lo que Althusser no podía prever era que este extraordinario proyecto le llevaría a él, si no a los demás miembros del grupo, a un punto muerto político que, en opinión de algunos comentaristas, resume el desfallecimiento final de todo el empeño histórico del althusserianismo.

La tesis fundamental del borrador de Althusser, «Tres notas sobre la teoría de los discursos», es que la filosofía del materialismo dialéctico en su coyuntura contemporánea debe aceptar el impacto teórico del psicoanálisis, especialmente a través de la obra de Lacan. Desarrollar esta tesis implica una doble tarea: una reflexión sobre el estatus del objeto del psicoanálisis, el inconsciente y sus formaciones, en su relación con la ideología, y la elaboración de una teoría no del lenguaje o el discurso como tal, sino de los discursos en plural. Las notas de Atlhusser comienzan, pues, distinguiendo cuatro discursos, cada uno de ellos marcado por un cierto efecto-de-sujeto, un tipo particular de estructura, y el empleo de ciertos significantes como su ma-

terial: el *discurso de la ideología,* en el que el sujeto está presente «en persona», posee una estructura especular que parece centrarse debido a un efecto esencial del falso reconocimiento, y opera con una variedad de materiales no limitada a los conceptos, sino que incluye gestos, hábitos, prohibiciones, etcétera; el *discurso estético,* en el que el sujeto está presente por la «interposición» de más de una persona, se basa en una equívoca estructura de centros mutuamente exclusivos, y asimismo opera con una diversidad de materiales, para producir un efecto de reconocimiento y percepción; el *discurso de la ciencia,* del que el sujeto está ausente «en persona», propone una estructura descentrada, y opera con conceptos y teoremas para producir un efecto de conocimiento o cognición; y, finalmente, el *discurso del inconsciente,* en el que el sujeto es «representado» en la cadena de significantes por un solo significante que es su «testaferro», es sustentado por una estructura de la carencia, de la disipación, y opera con fantasías para producir una circulación de la libido o del impulso.

Aquí debería, quizá, añadir que la misma primera publicación de Badiou, «La autonomía del proceso estético», estudia la subjetividad específica de este discurso del arte, en particular la novela, y por tanto contribuye a la teoría de los cuatro discursos tal como proponía Althusser[20]. Aunque esencialmente mixta y equívoca, como veremos, esta teoría puede considerarse una importante piedra de toque no sólo para la *Teoría del sujeto* de Badiou, sino más aún para sus recientes seminarios inéditos sobre el mismo tema que están siendo reelaborados para *Las lógicas de los mundos...* sin olvidar la propia teoría lacaniana de los cuatro discursos, que comienza a elaborar en sus seminarios justo después de mayo del 68, desde *La inversión del psicoanálisis* hasta su úl-

[20] A. Badiou, «L'autonomie du processus esthétique», *Cahiers Marxistes-Léninistes* 12-13 (1966), pp. 77-89- Este artículo se suponía que se convertiría en un estudio con las dimensiones de un libro sobre el *efecto novelesco* para la serie *Théorie* de Althusser para Maspéro. Véase L. Althusser, *Lettres à Franca (1961-1973),* París, Stock/IMEC, 1998, p. 691. Realmente publicada en esta serie el mismo año, la investigación más sistemática de la literatura en la estela de la teoría althusseriana de los cuatro discursos sigue siendo, por supuesto, *Pour une théorie de la production littéraire* de Pierre Macherey, París, Maspéro, 1966 [ed. cast.: *Para una teoría de la producción literaria,* Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1966].

tima versión en *Encoré;* el discurso del amo, el discurso del histérico, el discurso de la universidad y el discurso del analista[21]. De hecho, la naturaleza mixta de estas teorías en el caso de Lacan y Atlhusser puede explicarse, para emplear los propios términos posteriores de Badiou, viendo cómo, en nombre de diversos discursos, combinan dos cuestiones de naturaleza enteramente diferente: la cuestión de las *diferentes figuras del sujeto* dentro de un procedimiento de la verdad dado, y la cuestión de los *diversos tipos de procedimiento de la verdad* en el que estas figuras aparecen. La descripción que Althusser hace del discurso científico, por ejemplo, implica aspectos de la figura subjetiva de la fidelidad que forman parte de toda condición de la verdad, pero al mismo tiempo, y en otro nivel, pretende definir la ciencia diferencialmente en relación con otros procedimientos como el arte, o el amor tal como es visto en el psicoanálisis. Su discurso ideológico no pertenece a este mismo nivel, pues no es un procedimiento alternativo, sino que más bien designa una mezcla del acto de subjetivación y las oscuras y reactivas figuras que, sea cual sea el procedimiento, ocultan o niegan que haya realmente una verdad. Análogamente, los discursos histérico y del amo en Lacan describen figuras subjetivas que en cierto sentido son universales, mientras que en otro son estrictamente interiores al discurso clínico del psicoanálisis mismo, pero no pueden ponerse a la par del discurso del analista, en un intento por lo demás comprensible de diferenciar su estatus del discurso de la universidad... siendo éste poco más que un código de la ideología revisionista. Pese a las evidentes semejanzas de familia, por no mencionar el recurrente número de cuatro, cualquier intento de transponer directamente la teoría badiouana del sujeto a la teoría lacaniana o althusseriana de los discursos está, por tanto, condenado al fracaso.

Althusser mismo, sin embargo, abandona rápidamente la idea de que podría haber algo así como un sujeto del inconsciente, menos aún un sujeto de la ciencia, y en cambio reduce el efecto-de-sujeto a una función puramente ideológica: una opinión de

[21] Véase A. Badiou, *Théorie axiomatique du sujet (Notes du cours 1996-1998)* (manuscrito inédito del autor). Para una exposición sucinta de la teoría lacaniana de los cuatro discursos, con claras huellas de la influencia del pensamiento de Badiou, véase B. Fink, «The Estatus of Psychoanalytic Discourse», en *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance,* Princeton, NJ, Princeton University Press, 1995, pp. 127-146.

la que más tarde dará una explicación sistemática, mediante la teoría de la interpelación, en lo que es sin duda su último texto canónico, «Ideología y aparatos ideológicos del Estado»[22]. En la tercera y última de sus notas de investigación, así como en la carta de presentación que acompaña a las tres, advierte, por tanto, a los otros miembros del grupo de que para él la noción de sujeto parece pertenecer cada vez más solamente al discurso ideológico, que es una categoría inseparable de la estructura del falso reconocimiento y el redoblamiento especular en este discurso. Los individuos son interpelados a convertirse en sujetos y, al mismo tiempo, se les dan las razones necesarias para su identificación con aquellos mismos mandamientos simbólicos o imaginarios para los que, como resultado, creen que han sido predispuestos de antemano. Sin ideología, una formación social distribuiría las diversas instancias y prácticas de su estructura, incluidos todos los fenómenos de dominación y determinación estudiados en la teoría general de la causalidad estructural, aunque designando lugares vacíos para la función de los portadores de esta estructura. Mediante la interpelación de los individuos a que se conviertan en sujetos, la ideología provee entonces aquellos que llenarán los espacios en blanco de esta función. Althusser describe a menudo este mecanismo utilizando expresiones de la vida cotidiana que tienen claramente un propósito didáctico. La ideología es, de hecho, lo que permite que una estructura obtenga un firme agarre en la experiencia vivida: es el mecanismo por el cual una formación social «cuaja», como cuando decimos que la mayonesa «coge» o se «agarra», al menos en francés. Finalmente, este mecanismo de la interpelación ideológica no se produce sin un efecto inconsciente de falso reconocimiento e ilusión transferencial, un efecto que es, por tanto, constitutivo del sujeto. Althusser sugiere que el inconsciente y la ideología se articulan como una máquina y su combustible: el inconsciente se «nutre» de ideología lo mismo que un motor se «nutre» de carburante. Las formaciones ideológicas permiten que el inconsciente, mediante la repetición, saque partido de la experiencia vivida de los individuos.

[22] L. Althusser, «Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation)», en *Lenin and Philosophy and Other Essays,* Londres, NLB, 1971, pp. 127-188 [ed. cast.: «Ideología y aparatos ideológicos del Estado (Notas para una investigación)», en *Escritos,* Barcelona, Laia, 1974, pp. 105-1701.

Llegamos aquí al irresuelto problema del encuentro de Althusser con Lacan y la combinación del regreso de éste a Freud con su propia reivindicación de Marx. A fin de comprender la eficacia histórica de un acontecimiento, entre su oclusión y su irrupción, el materialismo dialéctico tenía que explicar cómo una causa estructural toma el control de una situación específica, que es «acontecimentalizada» por los efectos del cambio coyuntural. De manera similar, para comprender la eficacia individual de la práctica de la curación, el psicoanálisis hubo de explicar cómo el inconsciente funciona sólo cuando se «repite» en una diversidad de situaciones, entre lo normal y lo patológico, que constituyen la experiencia vivida de un individuo. En ambos casos, sin embargo, Althusser no puede en último término concebir estas «situaciones», que incluyen una peculiar relación entre lo estructural y lo coyuntural, de otro modo que como una función de la ideología. De ahí que, aunque Freud y Marx, cada uno a su manera, contribuyen a la nueva lógica o a la dialéctica materialista, las cuales donde mejor resumidas se encuentran es en el concepto de sobredeterminación por el inconsciente y por el modo de producción respectivamente -algo que Althusser demuestra ya en «Freud y Lacan» e incluso en «Sobre Freud y Marx», ambos publicados en sus *Escritos sobre el psicoanálisis-,* él ya no pueda explicar, salvo mediante la ideología, cómo esta dialéctica ya implica de alguna manera los conceptos de la historia, bajo el disfraz de una comprensión materialista de la posibilidad histórica. Puesto que la eficacia de la sobredeterminación en la producción de situaciones un sujeto la percibe ahora como profundamente ideológica, la filosofía de Althusser ya no puede registrar ningún verdadero acontecimiento histórico -ni siquiera en el principio, menos aún en el hecho real-, como se hará dolorosamente evidente durante y tras los acontecimientos de mayo del 68 en Francia. A la inversa, podemos inferir lo que será necesario pensar mediante la posibilidad de que una situación se historice en virtud de un acontecimiento, a saber: una teoría del sujeto que ya no se reduciría a una función estrictamente ideológica, sino que explicaría la especificidad de diversas figuras subjetivas y diferentes tipos de procedimiento de la verdad. La ideología podría, pues, decirse que describe una cierta configuración del espacio subjetivo que obstruye todas y cada una de las condiciones de verdad como parte de su proceso en curso, pero ya no es un rival simétrico a la par con la ciencia, o la verdad, como tal.

Con la articulación de la ideología y el inconsciente, en cualquier caso, Althusser da con una excepción a la regla de que la humanidad sólo se plantea aquellos problemas que es capaz de resolver. «Yo dije que tenía que haber algunos vínculos, pero al mismo tiempo me prohibí a mí mismo inventármelos... considerando que provisoriamente éste era para mí un problema sin solución, para mí o quizá no sólo para mí», admite en una carta personal: «No toda pregunta implica siempre su respuesta»[23]. El proyecto de Althusser parece, pues, encallar cuando se enfrenta a la cuestión de la estructura y el sujeto. Lo que es más, en la medida en que este punto muerto es resultado de un diálogo de Althusser con el discurso del psicoanálisis, no parece haber fácil escapatoria de este *impasse* mediante un retorno a Lacan.

Como Badiou escribe luego, en *Metapolítica:*

> El muy frecuente intento, anclado en los pocos textos althusserianos sobre el psicoanálisis, de completar en este punto a Althusser con Lacan es, a mi juicio, impracticable. En la obra de Lacan hay un concepto teórico del sujeto que incluso tiene un estatus ontológico en la medida en que el ser del sujeto consiste en el acoplamiento entre el vacío y el *objet a.* No hay nada así en Althusser, para quien el objeto existe aún menos que el sujeto[24].

Lo imposible, sin embargo, puede a veces ocurrir, y lo impracticable puede hacerse realidad. Ya en 1959-1960, como recientemente ha recordado, el mismo Badiou fue, después de todo, el primer alumno que dio testimonio de la obra publicada de Lacan durante el curso de Althusser en la École Nórmale Supérieure[25]. Y, unos años más tarde, tras hacer del psicoanáli-

[23] L. Althusser, *Écrits sur la pychanalyse,* ed. de O. Corpet y F. Matheron, París, Stock/IMEC, 1993, p. 12.

[24] Badiou, *Abrégé de métapolitique,* cit., pp. 68-69-

[25] En una nota al pie de *Le Siècle* (París, Seuil, 2005), Badiou escribe: «Testimonio personal: en i960 yo era estudiante en la École Normale Supérieure, y acababa de descubrir con el mayor entusiasmo los textos publicados de Lacan, cuando Althusser, que en aquella época dirigía los estudios filosóficos en la École, me encargó proporcionar a mis colegas una presentación sintética de los conceptos de este autor entonces absolutamente ignorado. Algo que hice en dos *exposés* que, aun hoy, siguen guiándome desde dentro» (p. 76, n. 1).

sis el tema de un seminario propio en 1963-1964, Althusser enviaría a otro estudiante suyo a visitar el seminario en curso de Lacan, por lo cual éste, al percatarse de cómo se le interroga sobre su ontologia, le envía sin demora a su colega unas palabras elogiosas del estudiante responsable de esta intervención... El mismo estudiante que luego ha de convertirse en yerno y editor oficial de Lacan, Jacques-Alain Miller[26].

Es cierto, las anécdotas no valen lo que una teoría. Ni yo quiero repetir en pocas palabras la bien documentada historia del encuentro entre Althusser y Lacan. Lo que quiero señalar, sin embargo, es cómo, a través de estas y otras historias personales, la lógica de la sobredeterminación se ha convertido gradualmente en la piedra angular de un discurso teórico unificado que hoy en día constituye una de las doctrinas más potentes de toda la teoría y la filosofía. Miller pone los cimientos de esta doctrina combinada, donde más claramente en «Acción de la estructura», en *Cahierspour l'Analyse:*

> Conocemos dos discursos de la sobredeterminación: el marxista y el freudiano. Puesto que Louis Althusser libera hoy en día al primero de la peligrosa carga que concibe la sociedad como el sujeto de la historia, y puesto que Jacques Lacan ha liberado al segundo de la interpretación del individuo como el sujeto de la psicología, ahora nos parece posible unir los dos. Nosotros sostenemos que los discursos de Marx y Freud son susceptibles de comunicarse mediante transformaciones de principio, y de reflejarse en un discurso teórico unitario[27].

[26] Para la nota de Lacan y el recuerdo personal que Miller guardaba del efecto que esto causó sobre él, véase la correspondencia citada en Althusser, *Écrits sur la psychanalyse:* «Bastante bien, muchacho. Gracias» era todo lo que la nota de Lacan decía, pero esto fue suficiente para Miller. «Entonces me pareció que saltaba una especie de chispa» (p. 304).

[27] J.-A. Miller, «Action de la structure», en *Cahiers por l'Analyse 9* (1966), p. 103. La revista *Cahiers pour l'Analyse,* con aproximadamente una docena de números temáticos, fue el famoso órgano del Cercle d'Epistémologie de la École Normale Supérieure. Badiou comenzó a participar en la revista con este número especial, dedicado a la *Généalogie des Sciences,* en el que Michel Foucault también formula su propia teoría arqueológica del discurso y el acontecimiento en respuesta a un cuestionario planteado desde el Cercle.

Miller añade que el principal mandamiento detrás de este ambiguo proyecto podría ser el propio *Wo es war, solí ich werden* («Donde fue, debo yo llegar a ser»): una sucinta condensación, si es que alguna vez hubo una, de la manera en que la sustancia y el sujeto se han de articular en la nueva teoría unificada. Otros dos artículos de Miller, finalmente, siguen siendo referencias esenciales para cualquiera que trate de reconstruir la genealogía de lo que se convertirá en la doctrina común de la causalidad estructural, a saber: «la Sutura» y «la Matriz»[28]. Ésta es precisamente la doctrina, sin embargo, con la que Badiou trata de congraciarse con más empeño y más polémicamente en su *Teoría del sujeto.*

Aunque animando a una explicación más coherente del pensamiento global de Miller, resumiré esta doctrina refiriéndome a la obra de un alumno suyo, Slavoj 2i¿ek, cuya tesis doctoral -dirigida por Miller y publicada en francés en dos volúmenes, *Le plus sublimes des hystériques: Hegel passe,* e *Lis ne savent pas ce qu 'ils font: Le sinthome idéologique-* provee a la vez los materiales básicos para su provocativa entrada en la escena teórica en lengua inglesa... sobre todo en *El sublime objeto de la ideología*[29]. *«Wo es war»,* por supuesto, es también el nombre de la serie que 2i2ek

[28] J.-A. Miller, «La Suture», *Cahiers pour l'Analyse* I (1964); «Matrice», en *Ornicar?* 4 (1975). Badiou se basará en este segundo artículo en su *Théorie du sujet* (Paris, Seuil, 1982), y más recientemente aún se refiere a ambos textos como canónicos en otra nota al pie en *Le Siècle,* p. 143, n. 1. Véase también la lectura crítica de «La Suture» por parte de Badiou en «Note complémentaire sur un usage contemporain de Frege», en *Le nombre et les nombres,* Paris, Seuil, 1990, pp. 36-44. Miller ha vuelto a publicar recientemente la mayor parte de sus escritos juveniles, en *Un début dans la vie,* Paris, Gallimard, 2002 [ed. cast.: *Un comienzo en la vida. De Sartre a Lacan* (Madrid, Síntesis, 2003).

[29] Véase S. *Ziïek, Le plus sublime des hystériques: Hegel passe,* Paris, Point Hors Ligne, 1988, e *Lis ne savent pas ce qu'ils font: Le sinthome idéologique,* Paris, Point Hors Ligne, 1990. Traducciones inglesas de esta obra en dos volúmenes pueden encontrarse, con numerosos cambios y adiciones, en *The Sublime Object of Ideology,* Londres y Nueva York, Verso, 1989; *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor,* Londres y Nueva York, Verso, 1991; y *The Métastasés of Enjoyment: Six Essays on Woman and Causality,* Londres y Nueva York, Verso, 1994 [ed. cast.. *Las metástasis del goce: Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad,* Lanús, Paidós, 2003)1. Debería señalarse que títulos semejantes en inglés y francés no cubren en absoluto idénticas tablas de contenidos. 2izek, más aún, no parece adherirse sino a los mismos conceptos lacanianos básicos, pero de hecho estos términos reciben muchas veces interpretaciones radicalmente diferentes. Su diálogo con pensadores contemporáneos, por último, constituye un soberbio ejemplo de arte maquiavélico de

edita para Verso y en la que publicó no sólo su sumamente crítica réplica a la filosofía de Badiou como parte de *El espinoso sujeto,* sino también las traducciones hechas por Peter Hallward de la misma *Ética: Un ensayo sobre la comprensión del mal,* así como, más recientemente, de *Metapolítica*[i0]. Para muchos lectores, la obra de *¿i¿ek* provee, por consiguiente, la inevitable perspectiva desde la que llegarán a leer a Badiou en inglés. Esto hace aún más urgente comprender las diferencias fundamentales entre ambos en términos del legado de Lacan: una tarea que, creo yo, no puede cumplirse adecuadamente a menos de que *El ser y el acontecimiento* de Badiou se lea en conjunción con su *Teoría del sujeto,* un libro que 2i2ek pasa completamente por alto. En cuanto al linaje del marxismo, o del postmarxismo, los primeros que elaboraron las opiniones de Lacan y Miller sobre la sutura y la estructura, junto con el pensamiento de Gramsci sobre el bloque histórico, en una declaración programática de filosofía política, fueron Chantal Mouffe y Ernesto Laclau, en *Hegemonía y estrategia socialista: Hacia una política democrática radical:* un texto que, más aún, vincula la lógica de la causalidad estructural con una crítica del esencialismo muy deudora de Derrida[31].

la guerra en filosofía... A menudo presentando las posiciones de un oponente como enteramente propias antes de atacarlas por razones que de hecho sólo se aplican a su posición previa. Muchas críticas contenidas en los libros de *¿izek* pueden, por consiguiente, leerse como autocríticas de un libro suyo anterior, de manera que una interpretación global coherente de este vasto *corpus* de obras se convierte rápidamente en una fascinante imposibilidad.

30 S. Éizek, «The Politics of Truth, or, Alain Badiou as a Reader of St Paul», en *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology,* Londres y Nueva York, Verso, 1999, pp. 127-170 [ed. cast.: «La política de la verdad, o Alain Badiou como lector de san Pablo», en *El espinoso sujeto,* Avellaneda, Paidós, 2001, pp. 137-181], Esta última obra contiene también una útil bibliografía y una introducción del traductor en la que Peter Hallward anticipa algunas de las críticas de su libro *Alain Badiou: A Subject to Truth,* Mineápolis, University of Minnesota Press, 2003. Véase también, del mismo autor, «Generic Sovereignty: The Philosophy of Alain Badiou», *Angelaki: Journal of the Theorethical Humanities* 3, 3 (1998), pp. 87-111. Las críticas de Hallward, dirigidas sobre todo contra las tendencias soberanas y absolutistas en el pensamiento de Badiou, coinciden hasta cierto punto con el argumento de 2izek contra el dogmatismo. En su introducción a la *Ética* de Badiou, sin embargo, Hallward parece haber atemperado un poco estas críticas, y prestar alguna atención a la especificidad situada de todos los procesos de verdad en línea con la lectura materialista que presento aquí.

31 E. Laclau y Ch. Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics,* Londres, Verso, 1985 led. cast.: *Hegemonía y estra-*

Tres cosas pueden decirse con respecto a lo real, el sujeto y la ideología, que resumen los elementos básicos de la nueva doctrina de la causalidad estructural:

1. Lo mismo que el orden simbólico se estructura en torno al núcleo traumático de lo real, un campo social se articula en torno a lo real del antagonismo, que se resiste a la simbolización. Como la teoría de la relatividad, la teoría especial de la cancelación necesita generalizarse. Para ser consistente, no sólo un orden psicòtico, sino cualquiera simbólico, necesita cancelar un elemento clave que, paradójicamente, completa la estructura al ser excluido. La estructura no lo es todo: siempre hay una laguna, un sobrante, un resto... O, si cambiamos la perspectiva ligeramente, un exceso, un excedente, algo que se queda fuera. Una formación social no está sólo sobredeterminada, sino que es constitutivamente incompleta, fisurada o barrada debido a la misma imposibilidad de la sociedad que se encarna en sus sintomáticas exclusiones. «No hay nada como una relación sexual», declaró Lacan en *Encoré,* con una fórmula que Laclau y Mouffe repiten, o traducen, en *Hegemonía y estrategia socialista:* «No hay nada como una relación social», o simplemente: «La sociedad no existe»[32]. La ausencia, o falta, de una sociedad orgánica es, pues, el punto de lo real en la política, pero precisamente por abrir el campo de lo político, esta imposible identidad es también la condición de posibilidad de cualquier identificación hegemónica. Todo esto muy bien puede parecer que es un suplemento a la vulgar idea de manual del estructuralismo como un alisamiento del campo social, pero, de hecho, la lógica

tegia socialista: Hacia una radicalización de la democracia, Madrid, Siglo XXI, 1987], Para una útil panorámica didáctica de la doctrina común de Laclau, Mouffe y 2iíek, véase Y. Stavrakakis, *Lacan & the Political,* Londres, Routledge, 1999- Yo he ofrecido una crítica de inspiración badiouana de la filosofía política de la democracia radical que está vinculada con la doctrina de la causalidad estructural en «Por una falta de política. Tesis sobre la filosofía de la democracia radical», *Acontecimientos: Revista para pensar la política* 17 (1999), pp. 63-89; reimpreso como «Democracia radical: Tesis sobre la filosofía del radicalismo democrático», en *Los nuevos adjetivos de la democracia,* número especial de la revista mexicana *Metapolítica* 18 (2000), pp. 96-115.

[32] Laclau y Mouffe, «Beyond the Positivity of the Social: Antagonisms and Hegemony», en *Hegemony and Socialist Strategy,* cit., pp. 93-148 [ed. cast.: «Más allá de la positividad de lo social: antagonismo y hegemonía», en *Hegemonía y estrategia socialista,* cit., pp. 129-189].

de la causalidad estructural, que realmente constituye el punto culminante del estructuralismo, nunca redujo los efectos de la sobredeterminación a una economía cerrada de lugares a modo de cuadrícula y sus relaciones diferenciales. El objetivo siempre fue, más bien, detectar y circundar el extraño elemento que, en la eficacia de su misma ausencia, determina toda la estructura de lugares asignados como tal. «El problema fundamental de *todo* estructuralismo es el del término con la doble función, en la medida en que determina la pertenencia de todos los otros términos a la estructura, mientras que él mismo es excluido de ella por la operación específica por la que figura en la estructura sólo bajo el disfraz de su *testaferro* (su *lugarteniente,* para emplear un concepto de Lacan)», escribe Badiou en su temprana reseña de Althusser, describiendo lo que, aún hoy, sigue siendo la principal tarea de la crítica de la ideología para alguien como *ÍÁiek-,* «Ubicación del lugar ocupado por el término que indica la exclusión específica, la ausencia pertinente, o sea, la *determinación* o "estructuralidad" de la estructura»[33]. En cuanto causa ausente o descentrada, la instancia determinante bien puede haberse desplazado en paralelo con la incrementada atención hacia las obras posteriores de Lacan, de modo que lo real es ahora a lo simbólico lo que lo simbólico era a lo imaginario antes, pero después de todo seguimos firmemente dentro del marco de la doctrina común de la causalidad estructural. Como Zizek mismo concluye en *Lo sublime objeto de la*

[33] Badiou, «Le (re)commencement du matérialisme dialectique», cit., p. 457, n. 23 [ed. cast. cit.: p. 991- Para más explicaciones, Badiou remite a «La Suture» de Miller y a la clásica «Introduction à l'oeuvre de Mauss» de Claude Lévi-Strauss, en M. Mauss, *Sociologie et anthropologie,* Paris, PUF, 1950 [ed. cast.: *Sociología y antropología,* Madrid, Tecnos, 19791. Compárese también con las explicaciones de Gilles Deleuze sobre el papel del «lugar vacío» en la estructura, en «À quoi reconnaît-on le structuralisme?», en *La philosophie a XX^{e} siècle,* ed. de F. Châtelet, Paris, Hachette, 1973; Bruselas, Marabout, 1979, pp. 292-329, y la lectura implícita de este texto por Badiou en su *Deleuze: «La clameur de l'Être»,* Paris, Hachette, 1997, pp. 57-63. Para *¿iíek,* sin embargo, «el gesto básico del "estructuralismo" es reducir la riqueza imaginaria a una red formal de relaciones simbólicas: lo que escapa a la perspectiva estructuralista es que esta estructura formal está ella misma ligada por un cordón umbilical a algún elemento material radicalmente contingente que, en su pura particularidad, "es" la estructura, la encarna. ¿Por qué? Porque el gran Otro, el orden simbólico, siempre es *barré,* reprobado, tachado, mutilado, y el contingente elemento material encarna esta oclusión, límite interno de la estructura simbólica» *(The Sublime Object of Ideology,* cit., p. 183).

ideología: «La paradoja de lo real lacaniano, pues, es que es una entidad que, aunque no existe (en el sentido de lo «realmente existente», que tiene lugar en la realidad), tiene una serie de propiedades: ejerce una cierta causalidad estructural, puede producir una serie de efectos en la realidad simbólica de los sujetos»[34].

2. El sujeto no «es» más que esta laguna en la estructura, la fisura entre lo real y su imposible simbolización. La nueva doctrina evita por consiguiente, al mismo tiempo, la comprensión metafísica de la sustancia *y* la consciencia. De hecho, en la medida en que la metafísica, en una de sus famosas delimitaciones heideggerianas, culmina en la época de la imagen del mundo como la representación y la manipulación del objeto por el sujeto, de la nueva doctrina puede también decirse que entraña una deconstrucción total de la metafísica. Esto significa que la polémica del estructuralismo y el humanismo puede evitarse, o incluso resulta haberse predicado sobre una premisa errónea, pues la doctrina de la causalidad estructural ya implica asimismo una nueva noción del sujeto. El sujeto y la sustancia se articulan, pues, mediante la carencia en el mismo centro de la estructura. En otras palabras, si siempre hay un sobrante en el proceso de simbolización, un pertinaz resto que señala el fracaso de la sustancia en la constitución plena de sí misma, entonces el sujeto coincide con esta misma imposibilidad que causa el descentramiento interno de la estructura como sustancia. «El sobrante que se resiste a la "subjetivación" encarna la imposibilidad que "es" el sujeto; en otras palabras, el sujeto es estrictamente correlativo con su propia imposibilidad; su límite es su condición positiva», escribe *¿izek* en *El sublime objeto de la ideología,* en un raro movimiento típicamente deconstructivo; mientras que Laclau explica, en el prefacio al mismo libro: «El debate tradicional sobre la relación entre agente y estructura apa-

[34] *¿iiek, The Sublime Object of Ideology,* cit., p. 163. Para Althusser, por supuesto, la instancia en último término determinante de la economía tampoco •existe», nadie se encuentra nunca con una causa así «en persona», sino sólo a través de los efectos que son sus condiciones de existencia. Esto luego plantea la importante cuestión de la prioridad ontológica atribuida a la economía -o, al menos, a la lucha de clases- en el marxismo y rechazada en el posmarxismo. Incluso cuando 2i2ek aborda esta cuestión en la introducción del libro, él mismo, como siempre, termina basándose en un antagonismo ontológicamente previo: el núcleo traumático de lo real cuyo correlato «es» el sujeto.

rece así fundamentalmente desplazado: el tema no es ya un problema de *autonomía,* de determinismo *versus* libre voluntad, en el que dos entidades plenamente constituidas como "objetividades" se limiten mutuamente. Por el contrario, el sujeto aparece como resultado del fracaso de la sustancia en el proceso de su autoconstitución»[35]. Antes de adoptar cualquier posición, identidad o mandato particular, en una primacía lógica que garantizará el estatus radical de la nueva doctrina, el sujeto, es por consiguiente, el sujeto de la carencia. Si ser radical significa ir a la raíz de las cosas, como el joven Marx gustaba de recordar, ¿qué podría, de hecho, ser más radical que mostrar el desarraigo constitutivo de la misma noción del sujeto, anterior incluso a cualquier esencia del ser humano genérico tal como era invocado por Maix?

3. La ideología es un constructo de la fantasía que persigue la ocultación de la esencial inconsistencia del campo sociopolítico. La fantasía ideológica fundamental, por tanto, es siempre alguna versión de la idea de que la sociedad constituye un todo orgánico, coherente e indiviso. Al definir la sociedad como imposible, de manera bastante extraña, la nueva doctrina se da, por tanto, a sí misma una infalible vara de medir para redefinir la ideología en términos de un falso reconocimiento estructural: esta vez no de alguna realidad concreta oculta tras el velo de la falsa consciencia, sino, más bien, del hecho de que la ideología no oculta nada en absoluto, la «nada» de la estructura que «es» el sujeto. Como Laclau escribe en *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo:* «Lo ideológico no consistiría en el falso reconocimiento de una esencia positiva, sino exactamente en lo opuesto: consistiría en el no-reconocimiento del carácter precario de toda positividad, en la imposibilidad de toda sutura final»[36]. Las ideologías totalitarias, por ejemplo, no consiguen reconocer el lugar vacío del poder, que en democracia constituye el paradójico objeto-causa de todas las luchas políticas. La crítica de la ideología, por consiguiente, ya no puede consistir solamente en el desenmasca-

[35] ¿iáek, *The Sublime Object of Ideology,* cit., p. 209; Laclau, «Préfacé», en *ibid.,* pp. xiv-xv.

[36] E. Laclau, *New Reflections on the Revolution of Our Time,* Londres y Nueva York, Verso, 1990, p. 92 [ed. cast.: *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo,* Madrid, Nueva Visión, 2000, p. 106].

ramiento de los particulares intereses creados que se ocultan tras las falsas apariencias de universalidad. En lugar de eso, se imponen dos tareas bastante diferentes, que pueden compararse con los fines de la curación psicoanalítica tal como la analiza *ÍÁiek.* El objetivo es, en primer lugar, atravesar la fantasía, a fin de reconocer cómo una ideología meramente llena un vacío traumático en medio del campo social y, en segundo lugar, a fin de que el orden simbólico no se desintegre absolutamente, la identificación con el síntoma, con la pieza del goce excedente que sigue resistiéndose aun tras el desmantelamiento de la fantasía fundamental y que, por tanto, de alguna manera incorpora la radical inconsistencia de la sociedad misma. Este goce obsceno, que se adhiere al síntoma y en último término no es más que el puro impulso a la muerte que palpita en torno a la vacuidad central en medio del orden simbólico, no puede superarse mediante una lectura sintomática, al viejo estilo, de la ideología, ni siquiera mediante un cambio social revolucionario. Como *¿izek* escribe sobre la pulsión al goce que, lo mismo que nuestra condición humana, es el último soporte ideológico de toda ideología. «Lo que se ha de hacer no es "superarlo", "abolirlo", sino llegar a un acuerdo con él, aprender a reconocerlo en su aterradora dimensión y luego, en base a este reconocimiento fundamental, tratar de articular un ra*odus vivendi* con él»[37]. Lo que Zizek, por tanto, añade a la más limpia versión deconstrutiva de la causalidad estructural que Laclau ofrece es el obsceno goce apasionado que es el oscuro subsuelo, o el nocturno anverso, de la ausencia en el orden simbólico.

Finalmente, en un último giro irónico, la doctrina de la causalidad estructural se vuelve contra Althusser... ¡él mismo uno de los primeros en usar estos términos para unir a Marx, Freud y Lacan! Zizek, por consiguiente, afirma que reducir el sujeto a un efecto de interpelación, como la asunción especular de man-

[37] *¿iiek, The Sublime Object ofldeology,* cit., p. 5. Al final de la *Teoría del sujeto,* enfrentado con la agotadora cuestión de la ideología, Badiou pregunta: «¿Qué más podemos decir... sobre las diversas formulaciones de la "condición humana", dogmáticamente exaltada en su poder absoluto (el arte y la religión), escépticamente acorralada hasta su ausencia y la inevitabilidad de la muerte? Mostrar que todo esto lo llevamos pegado a nuestra piel y adopta el disfraz de una negación trascendente de la lucha de clases no va más allá de un establecimiento de hecho por un alguacil materialista» (pp. 317-318).

damientos imaginarios y simbólicos, no acierta con el traumático núcleo de goce que es el auténtico objeto-causa de este proceso mismo de subjetivación. Althusser, en otras palabras, no consigue comprender cómo el último sostén de la ideología, su último bastión, es el sujeto de la ausencia para siempre atrapado en una estructura de la fantasía, a la manera de una insoportable verdad que se presenta sólo en la estructura de una ficción:

> Ésta es la dimensión pasada por alto en la explicación althusseriana de la interpelación: antes de quedar atrapado en la identificación, en el reconocimiento / falso reconocimiento simbólico, el sujeto ($) es atrapado por el Otro a través de un paradójico objeto-causa de deseo en medio de él (a), a través de este secreto que se supone oculto en el Otro: S()a: la fórmula lacaniana de la fantasía[38].

Zizek luego finge brevemente recuperar la formulación althusseriana original de los cuatro efectos-de-sujeto -en la ciencia, el arte, la ideología y el inconsciente-, sólo para a su vez reducir su diversidad a uno solo de ellos como su figura subyacente:

> Hay dos candidatos para el papel del sujeto *par excellence: o* bien el sujeto ideológico, presente *en personne,* o bien el sujeto del inconsciente, un hueco en la estructura ($) que está mera-

[38] 2izek, *The Sublime Object of Ideology,* cit., p. 44. En el nivel de las anécdotas teóricas, estoy tentado de refutar esta objeción recordando cómo explica Althusser su ausencia del seminario de Lacan, al que él mismo había invitado a la École de la rué d'Ulm: «No asisto: lo cual es el climax del goce. Ausencia. Una ausencia divertida. Hay ausencias divertidas, ausencias buenas», un pensamiento que sin duda debería vincularse con esta otra reflexión, en una carta a su analista: «Creo que usted estará de acuerdo con el muy general principio de que hay una eficacia en la ausencia, a condición, por supuesto, de que no sea una ausencia en general, la nada, o cualquier otro "claro" heideggeriano, sino una ausencia determinada, que desempeñe un papel en el mismo lugar de su ausencia. Eso es, sin duda, importante para el problema del surgimiento del inconsciente» *(Écrits sur lapsychanalyse,* cit., pp. 11, 90-91). Es más, desde una perspectiva más teórica, el mismo Althusser termina estos últimos textos sobre el psicoanálisis cuestionando la inestabilidad de las dos nociones freudianas capitales de la fantasía y el impulso. Finalmente, el lector encontrará un análisis ejemplar de la fantasía como el último sostén de la ideología y la identidad en la vitriólica intervención de Althusser durante y después de la reunión en la que Lacan anunció la disolución de su Escuela.

mente representado por un significante. Althusser optó por la primera elección (el estatus ontològico del sujeto), mientras que, desde el punto de vista lacaniano, la segunda elección parece mucho más productiva: nos permite concebir los restantes tres «efectos-de-sujeto» como las derivaciones-ocultamientos de $, como los tres modos de aceptar el hueco en la estructura que «es» el sujeto[39].

Éste es un típico movimiento antifilosófico de radicalización en el que la grieta en la estructura, una laguna que coincide con el sujeto como tal, se vuelve contra la cuestión derivada de las posiciones ideológicas empíricas de este sujeto. A menos que esta laguna absolutamente previa se reconozca, la filosofía y la teoría del sujeto siempre tropezarán, por tanto, con el obstáculo de lo real que queda impensado. Zizek, que repetirá este movimiento en su réplica crítica a Badiou, interpreta el punto muerto de toda la empresa althusseriana como un fracaso en llegar a un acuerdo con el sujeto de la ausencia, causado por un imposible goce antes y más allá de la interpelación. En juego están, por tanto, los oscuros escenarios previos de la culpa, la complicidad y el deseo, que predisponen a un individuo a convertirse en el sujeto de interpelación por el que empezar, y continuarán resistiéndose a su asalto por siempre jamás. «En resumen, lo "impensado" de Althusser es que ya hay un objeto extraño que *precede* al gesto de subjetivación», escribe 2i2ek. «"Más allá de la interpelación" es el cuadrado de deseo, fantasía, ausencia en el Otro y pulsión palpitante en torno a un insoportable excedente de goce»[40]. Tendríamos, por consiguiente, que concluir que el pen-

[39] *liiek, The Sublime Object of Ideology,* cit., p. 62 [ed. cast.: *Las metástasis del goce,* p. 100], El hecho de que siempre hay un sujeto *par excellence* (el sujeto de la ausencia), así como lo real *par excellence* (lo real como goce, o excedente de goce), es sintomático del mecanismo por el cual 2izek produce el irrefutable radicalismo de su acto antifilosófico: un acto que *no* debería confundirse con la noción badiouana del acontecimiento.

[40] *¿iiek, The Metastases of Enjoyment,* cit., p. 61; *The Sublime Object of Ideology,* cit., p. 124. Véase también M. Dolar, «Beyond Interpellation», *Qui Parle* 6, 2 (1993), pp. 73-96; J. Butler, *Life of Power: Theories in Subjection,* Stanford, CA, Stanford University Press, 1997, pp. 106-131 [ed. cast.: *Mecanismos psíquicos del poder: Teorías de la sujeción,* Madrid, Cátedra, 2001, pp. 119-1451; y A. Zupancic, *Ethics of the real: Kant, Lacan,* Londres y Nueva York, Verso, 2000, que concluye el debate de una manera sumamente sucinta: «El sujeto (psicoanalítico) no es nada más que el fracaso en convertirse en un sujeto (althusseriano)» (pp. 41-42, n. 11).

Sarniento de Althusser no puede, de hecho, completarse mediante un regreso a Lacan, cuyo psicoanálisis más bien *muestra* aquello de lo que no se puede *hablar* en el marxismo althusseriano. Excepto que esta revelación, de principio a fin, sigue basándose en la teoría unificada de la causalidad estructural -de lo real del goce, que es la causa ausente de la ley simbólica, al sujeto como ausencia, que es estrictamente correlativo del objeto de deseo mismo-, con la fantasía ideológica meramente como una ocultación de su perversa y extraña eficacia.

¿No hemos, quizás, abandonado totalmente el dominio del materialismo dialéctico? Si el campo social está por definición barrado, entonces la misma ambición de producir una ontología y una epistemología universales de las que el estudio de la historia y la sociedad sería una aplicación regional bien podría parecer la idiocia quintaesencial. Para 2i¿ek, sin embargo, esto es precisamente por lo que deberíamos seguir comprometidos con la causa: «El "materialismo dialéctico" representa su propia imposibilidad; ya no es la ontología universal: su "objeto" es el mismo hueco que para siempre, constitutivamente, torna imposible la ubicación del universo simbólico dentro del horizonte más vasto de la realidad, como su región especial», escribe en *Las metástasis del goce.* «En resumen, el "materialismo dialéctico" es un recordatorio negativo de que el horizonte de la práctica histórico-simbólica es "no-todo", de que está inherentemente "descentrada", fundada en el abismo de una fisura radical... En una palabra, de que lo real en cuanto su causa está para siempre ausente»[41]. Althusser, por su parte, concluye sus notas de investigación para los inacabados *Elementos del materialismo dialéctico* afirmando que el psicoanálisis, a fin de ser más que una práctica o una técnica, requiere no una, sino dos teorías generales: la primera, ya conocida, el materialismo histórico, que definiría la especificidad del psicoanálisis en comparación con otros discursos, y explicaría las condiciones de su surgimiento y empleo en la sociedad; y la segunda aún por construir, una teoría general del significante capaz de explicar su función en el caso del inconsciente. En cartas del mismo periodo enviadas a su analista, con copias para los

[41] *ÍÁiek, The Metastases of Enjoyment,* cit., pp. 135-136, n. 18 [ed. cast.: *Las metástasis del goce,* cit., pp. 192-193L

miembros de su grupo de terapia, el autor, sin embargo, muestra más interés por comprender cómo algo tan radicalmente nuevo como el lenguaje y el inconsciente, por ejemplo, surge en la vida de un niño. Para Althusser, esta repentina irrupción de la novedad, que no es ni generada ni desarrollada a partir de un origen previamente dado, sino que, por el contrario, introduce otra estructura en el orden existente de las cosas, es el objeto esencial de lo que ahora llama una lógica del surgimiento, que sigue sin ser no otra, añade, que el materialismo dialéctico tal como es entendido por Marx y Freud.

La *Teoría del sujeto* de Badiou consistirá por entero en la confrontación de estas dos orientaciones del materialismo dialéctico: una para la que el acto de subjetivación sigue estando irremediablemente anclado en la causalidad estructural de la ausencia; y la otra, que trata de trazar el mapa de un proceso subjetivo sobre el raro surgimiento de una nueva consistencia: sobre la aparición de una nueva estructura en la que un sujeto no sólo ocupa, sino que excede el lugar vacío en la vieja estructura, la cual como resultado deviene obsoleta. Escrito varios años antes que las obras clave de Laclau, Mouffe y Zizek, este extraordinario y extrañamente ignorado texto ataca anticipadamente, por tanto, el defecto básico de lo que desde entonces se ha convertido en la doctrina común de éstos: su incapacidad para registrar la construcción de una nueva verdad consistente más allá del reconocimiento de la brecha, o vacío, estructural que no es sino su ausente causa evanescente.

De hecho, asumiendo una tarea ya anunciada en «El (re)inicio del materialismo dialéctico», toda la obra subsiguiente de Badiou puede leerse como un gigantesco esfuerzo polémico por desatar el ecléctico nudo doctrinal que incluso hoy en día mantiene unidas las obras de Marx, Freud, Nietzsche y Heidegger en las lecturas de Althusser, Lacan y Derrida:

> ¿Podemos pensar «al mismo tiempo» la lectura de Marx por Althusser, la de Freud por Lacan y la de Nietzsche-Heidegger por Derrida? Formulación, en nuestra coyuntura, de la pregunta más profunda. Si consideramos estos tres discursos en su actualidad integral, yo creo que la respuesta sólo puede ser negativa. Más aún: aproximarse indefinidamente a aquello que los mantiene a los tres *a la máxima distancia* entre sí es la condi-

> ción misma de progreso para cada uno de ellos. Por desgracia, en nuestro mundo instantáneo, en que los conceptos inmediatamente se comercializan, el eclecticismo es la regla[42].

La filosofía de Badiou, a diferencia del estilo afirmativo de Deleuze, es de hecho polémica toda ella. «Nunca he atemperado mis polémicas, el consenso no es mi fuerte», admite, en línea con la concepción materialista de la filosofía: «Es sin duda más instructivo escribir sobre lo que uno no quiere ser a ningún precio que bajo la sospechosa imagen de lo que uno desea llegar a ser»[43].

EL CAMINO A DAMASCO

El agudo tono de la polémica de Badiou contra Althusser y Lacan se produce, sin duda, como respuesta a la incapacidad, o renuencia, de ambos pensadores a encontrar ninguna verdad significativa en los acontecimientos de mayo del 68, mientras que extraer ulteriores consecuencias de estos acontecimientos sigue siendo, por contra, uno de los principales objetivos de la obra de Badiou durante los años setenta y comienzos de los ochenta. Su todavía ampliamente desconocida *Teoría del sujeto,* presentada en forma de seminario de 1975 hasta 1979, con un prefacio escrito el año 1981, en la época del ascenso de Miterrand al poder, ofrece el primer resumen de grandes dimensiones de este esfuerzo en curso.

En el caso de Althusser, «Ideología y aparatos ideológicos del Estado» contiene quizá su único intento teórico de registrar los efectos de la revuelta, incluidos ejemplos del mundo de la educación, así como la obligatoria escena de un oficial de policía haciéndole señas a un transeúnte en la calle. Tras sus muy publicitados *Elementos de autocrítica,* la mayor parte de la obra de Althusser puede, pues, leerse como un doble esfuerzo -no distinto de las dos partes del posterior *¿Se puede pensar la política?* de Badiou- de destrucción y de recomposición del marxismo, respectivamente, en «Marx dentro de sus límites» y «La corriente sub-

[42] Badiou, «Le (re)commencement du matérialisme dialectique», cit., p. 445 [ed. cast. cit.: p. 97].

[43] Badiou, *Deleuze,* cit., p. 8; *Théorie du sujet,* cit., p. 13.

terránea del materialismo del encuentro»[44]. Estas notas finales cambian el terreno una vez más, esta vez del materialismo dialéctico al aleatorio, a fin de captar la esencia de los acontecimientos políticos en su ocurrencia puramente contingente, con independencia de las llamadas leyes de la necesidad histórica. Uno podría, por consiguiente, esperar que esta incursión sumamente lírica en el materialismo de encuentros azarosos, átomos que se desvían y coyunturas aleatorias hubiera puesto retrospectivamente en sintonía a su autor con acontecimientos explosivos como los de 1968 en Francia. Al final de una larga lista de ejemplos, sin embargo, la gran manifestación de este año crucial sigue apareciendo como un no-acontecimiento: «Trece de mayo, cuando obreros y estudiantes, que deberían haberse "unido" (¡qué resultado habría dado eso!), pasan unos juntos a otros en sus largas procesiones paralelas pero *sin unirse,* evitando a toda costa unirse, reunirse, aunarse en una unidad que sin duda habría carecido de precedentes hasta la fecha»[45]. ¿Encuentro fallido de estudiantes y obreros, o fracaso paradójico, por parte del filósofo, de comprender el acontecimiento de su recíproca transformación?

Si los panfletos maoístas de Badiou son implacables en su ataque contra Althusser, el objetivo es sobre todo rebatir aquellas de las tesis de éste sobre la estructura y la ideología que, después de los acontecimientos, facilitan la traición de los estudiantes, obreros e intelectuales por igual. Así, su *Teoría de la contradicción* se abre con una declaración de principio: «Admito sin reticencia que mayo del 68 ha sido para mí, en el orden de la filosofía tanto como en todo lo demás, un auténtico camino de Damasco», y el impacto de esta experiencia es investigado más a fondo en *De la ideología:* «El tema de la ideología es el ejemplo más sorpren-

[44] Estos textos se incluyen postumamente, bajo los adecuados encabezamientos de -Textes de crise» y «Louis Althusser après Althusser», en *Écrits philosophiques et politiques,* ed. de F. Matheron, Paris, Stock/IMEC, 1994, vol. I, pp. 367-537, 553-594, traducidos al inglés en Louis Althusser, *Philosophy of Encounter: Later Writings, 1978-1987,* traducidos al inglés e introducidos por G. M. Ghosgarian, Londres y Nueva York, Verso, 2006. Sobre la importancia de estos textos, véase, entre otros, G. Elliott, «Ghostlier Demarcations: On the Posthumous Edition of Althusser's Writings», *Radical Philosophy* 90 (1998), pp. 20-32.

[45] Althusser, «Le courant souterrain du matérialisme de la rencontre», en *Écrits philosophiques et politiques,* cit., p. 584. Para una breve y ligeramente amarga crítica de este texto inacabado, véase P. Raumond, «Le matérialisme d'Althusser», *en Althusser philosophe,* ed. de P. Ramona, París, PUF, 1997, pp. 167-179.

dente de una cuestión teórica puesta a prueba y decidida por el movimiento real»[46]. El primer folleto trata de redefinir los principios fundamentales del materialismo dialéctico en un retorno a «Sobre la contradicción» de Mao, que ya sirvió a Althusser, por más que someramente, en *Para Marx,* mientras que el segundo apunta no sólo a las unilaterales visiones mantenidas por éste en relación con la ideología y el sujeto en «Ideología y aparatos ideológicos del Estado», sino también a la presunta rectificación de éstas en *Elementos de autocrítica:* «Tenemos que acabar con la "teoría" de la ideología "en general" como la representación y la interpelación imaginaria de los individuos hasta convertirlos en sujetos»[47]. La historicidad no puede reducirse a la inspección objetiva de una estructura de instancias dominantes y subordinadas, aun cuando esté incompleta debido a un lugar vacío del que el sujeto es invariablemente el ocupante inerte e imaginario. El impacto transformador de un acontecimiento únicamente puede comprenderse si la combinatoria de lugares y su juego de espejos ideológico está anclada, completada y dividida por una dialéctica de fuerzas en el procesamiento activo de éstas. Tal es, filosóficamente hablando, la experiencia del camino a Damasco de Badiou que para siempre lo distanciará de Althusser.

Mientras que el encuentro fallido de Althusser resulta extraño a los acontecimientos mismos, la abierta censura de mayo del 68 por parte de Lacan es, en cambio, mucho más inherentemente perjudicial. Antes de enfrentarse al discurso de la universidad como un todo, Lacan toca claramente un nervio central en el movimiento estudiantil-popular en la medida en que su acusación de que es un estallido histérico en busca de un amo anticipa, con dolorosa ironía, las subsiguientes discusiones y apostasías de tantos ex maoístas convertidos en nuevos filósofos. Así, en un mitin improvisado en 1969 en el recién establecido campus de Vincennes, en una alocución reproducida en *El reverso del psicoanálisis,* Lacan provoca burlonamente a sus estudiantes:

[46] A. Badiou, *Théorie de la contradiction,* París, Maspero, 1975, p. 9 [ed. cast.: *Teoría de la contradicción,* Madrid, Júcar, 1982, p. 71; Badiou con F. Balmès, *De l'idéologie,* París, Maspero, 1976, p. 7.

[47] Badiou y Balmès, *De l'idéologie,* cit., p. 19. Para un resumen de esta temprana fase de los escritos de Badiou, véase J. Barrer, «Maoist Beginnings», en *Alain Badiou: A Critical Introduction,* Londres, Pluto Press, 2002, pp. 12-38.

«Si tuvieseis un poco de paciencia, y si quisierais que mis impromptus continuaran, os diría que la única oportunidad de la aspiración revolucionaria es siempre llevar al discurso del amo»[48]. Esta crítica -que remeda en gran parte la batalla entre anarquistas y la línea dura del partido-, no es la antigua lucha entre escépticos y dogmáticos en su apropiada codependencia: es claramente el impulso tácito para la sistemática réplica de Badiou a Lacan en la *Teoría del sujeto.* Comprender esta situación es tanto más urgente hoy en día porque Zizek, en *El espinoso sujeto,* arrojará de vuelta la misma crítica lacaniana -de derivación de una dogmática filosofía de amo a partir de una política de estallidos histéricos de corta duración- a los pies de ex althusserianos como Badiou.

LO REAL NO SÓLO COMO CAUSA, SINO TAMBIÉN COMO CONSISTENCIA

> Pedimos al materialismo que incluya lo que hoy en día es necesario y de lo que el marxismo siempre ha hecho su hilo conductor, incluso sin saberlo: una teoría del sujeto[49].

¿Cuál es, pues, la principal lección que cabe extraer, según la *Teoría del sujeto* de Badiou, de la secuencia política iniciada por los acontecimientos de mayo del 68?

El pleno efecto de estos acontecimientos se registra ante todo en la filosofía como una humillante lección en dialéctica. Incluso la doble articulación de lugares y fuerzas, o de superación de una por la otra, no es suficiente. La dialéctica es primero y ante todo un proceso, no de negación y la negación de la negación, sino de división interna. Toda fuerza debe, por consiguiente, escindirse en sí misma y esa parte de ella que es colocada, o determinada, por la estructura de los lugares asignados. «Hay A, y hay Ap (léase: «A en cuanto tal» y «A en otro lugar», el lugar distribuido por el espacio de ubicación o P)», como Badiou escribe: «Tene-

[48] Véase el apéndice en J. Lacan, *L'envers de la psychanalyse,* Paris, Seuil, 1991, p. 239 ted. cast.: *El seminario 17: El reverso del psicoanálisis,* Buenos Aires, Paidós, 1992, p. 2231.

[49] Badiou, *Théorie du sujet,* cit., p. 198.

mos, pues, que postular una escisión constitutiva. A = (AAp)»[50]. Toda fuerza está en una relación de exclusión interna con su lugar determinante. La famosa contradicción entre el proletariado y la burguesía, entre el trabajo y el capital, por ejemplo, no es sino un esquema estructural abstracto, A *versus* P, que nunca se da en la realidad efectiva. El argumento de Althusser en favor de la sobredeterminación, por supuesto, ya rechazaba la puridad de estas contradicciones, pero su solución consistía solamente en pasar de un origen simple a una estructura compleja siempre-ya dada; la dialéctica de Badiou, por el contrario, apunta a la división real de este complejo todo. Entre las personas se producen notorias contradicciones: «En filosofía concreta, militante, es, por tanto, indispensable anunciar que no hay más que una única ley de la dialéctica: Uno se divide en dos», resume Badiou. «La dialéctica declara que hay un Dos y se propone a sí misma la inferencia del Uno como división moviente. La metafísica postula el Uno, y para siempre queda comprometida en la extracción del Dos a partir de éste»[51].

Si la determinación describe la ubicación dialéctica de una fuerza y su división resultante, entonces todo el propósito de la teoría del sujeto es afirmar la rara posibilidad de que una fuerza así llegue a determinar la determinación reaplicándose al mismo lugar que marca su identidad escindida. Desde el punto de partida ligeramente estático que es el hecho de la escisión, A = (AAp), donde p es el índice de la determinación por P dentro de A, de manera que Ap controla la esencia dividida de AAp, o Ap(AAp), llegamos así al proceso real que limita y excede los efectos de la determinación: Ap(AAp) — A(AAp), o A(Ap). Este es sin duda el momento singular más importante de toda la *Teoría del sujeto* de Badiou: un giro, o torsión, sintomático, del sujeto sobre los *impasses* de su propia ubicación estructural... Un proceso que volveremos a encontrar, pero en una formulación más sucinta y potencialmente en-

[50] *Ibid.,* p. 24.

[51] *Ibid.,* pp. 32, 40. Badiou dedica todo un capítulo de *Le Siècle* al episodio particularmente violento de esta lucha en la historia ideológica de la Revolución Cultural china, entre los defensores de la idea de que «Dos se funden en Uno» y los partidarios de «Uno se divide en Dos». Véase «Un se divise en deux», en *Le Siècle,* pp. 89-101. Véase también el comentario anterior de Badiou en las notas al pie de *Le noyau rationnel de la dialectique hégélienne,* Paris, Maspero, 1978.

gañosa, en *El ser y el acontecimiento.* «Es un proceso de torsión por el que una fuerza se reaplica a aquello de lo que conflictivamente surge», explica Badiou: «Todo lo que pertenece a un lugar regresa a esa parte de sí mismo determinada por él a fin de desplazar el lugar, de determinar la determinación, de cruzar el límite»[52]. Sólo mediante este giro sobre sí mismo en una escisión en curso puede una rara nueva verdad surgir del viejo orden de cosas establecido: un proceso de verdad del que el sujeto no es tanto ni el origen preestablecido ni el vacío soporte como un fragmento material o la configuración finita.

Badiou sugiere finalmente que el proceso dialéctico en un contragolpe típico se arriesga a provocar dos tipos extremos de secuela o *Rückfall* en términos hegelianos: la primera, inclinada a la «derecha» del espectro político, nos remite al orden establecido y por consiguiente oscurece la torsión en que algo nuevo se produjo realmente: Ap(AAp)   Ap(Ap) = P; la segunda, que en cambio se decanta hacia la «izquierda», vindica la pureza incólume de la fuerza original, y niega, por consiguiente, la persistencia de lo viejo en lo nuevo: A(AAp) — A(A) = A. Estos extremos corresponden, por supuesto, a las «desviaciones» gemelas del dogmatismo (el «oportunismo del ala derecha» o «derechismo») y el aventurerismo (el «oportunismo del ala izquierda» o «izquierdismo»), tal como se diagnosticó en la Revolución Cultural china. Lo que de este modo se ocluye o niega es o bien el poder de determinación o el proceso de su torsión en el que se produce un cambio coyuntural: «Pero los verdaderos términos de toda la historicidad son más bien Ap(A), la determinación, y A(Ap), el límite, términos por los que el todo se afirma sin cerrarse, y el elemento se incluye sin abolirse a sí mismo»[53]. Estas distinciones

[52] Badiou, *Théorie du sujet,* cit., pp. 29-30. Uno de sus textos más impresionantes, -Le "Piccolo", Bertolazzi et Brecht», en *Para Marx,* es lo más próximo que Althusser llega a estar de la filosofía y la teoría del sujeto de Badiou, incluida la falsa dialéctica del melodrama, que opone el alma bella hegeliana al corrupto mundo exterior, y esta versión sumamente condensada del tiempo dialéctico en el proceso de torsión: «Un tiempo movido desde dentro por una fuerza irresistible, y que produce su propio contenido. Es un tiempo dialéctico *par excellence.* Un tiempo que abóle al otro», esto es, el tiempo vacío sin historia, «junto con las estructuras de su figuración espacial» (p. 137).

[53] Badiou, *Théorie du sujet,* cit., p. 30. Badiou ilustra esta dialéctica con un largo excurso por la historia antigua de la Iglesia cristiana, con sus herejías ge-

permiten, pues, a Badiou proponer una relectura extraordinaria de la dialéctica de Hegel... Ella misma necesitada de una división y no solamente la víctima resentida de un rechazo total, como en el caso de Althusser.

El despliegue completo de esta dialéctica nos da asimismo una clave que nos permite comprender las percepciones del fracaso y el éxito que dejaron un sello tan profundo en la resaca de mayo del 68. De hecho, las provocativas acusaciones por parte de observadores externos como Lacan y los contritos giros de ex maoístas como Glucksmann siguen atrapados, como por un hechizo, en el inerte duelo entre el orden establecido de los lugares y la fuerza radical del aventurerismo inmaculado. La mundialmente famosa fotografía de Daniel Cohn-Bendit durante una de las manifestaciones de mayo del 68, con el líder estudiantil sonriendo desafiante delante de un miembro anónimo de la policía antidisturbios oculto tras su casco -una foto que acabará decorando la portada del seminario de Lacan *El reverso del psicoanálisis,* del año siguiente-, podría servir para ilustrar este punto. De hecho, el contagioso atractivo y la extrema fuerza movilizadora de esta imagen dependen por entero de un limitado esquema estructural en el que no parece haber escisión en el campo de unos estudiantes irónicos y libres de espíritu, ni ninguna torsión del orden de cosas existente más allá de una necesaria, por más que unilateral, protesta contra el Estado represor. El muy debatido ejemplo puesto por Althusser del oficial de policía interpelando a una transeúnte en la calle sigue ligado a esta estructura dual, como análogamente podría ser el caso con la definición de la política en oposición a la policía en la obra tardía de Jacques Ranciére. Para Badiou, sin embargo, esta visión difícilmente capta ninguna secuencia política específica en su proceso real. «No hay más que la ley del capital o la pasma. Equivocarse en esto significa no ver ya la unidad del orden de los lugares asignados, su consistencia. Significa recaer en

melas: el «derechista» arrianismo, para el que Cristo es totalmente moral, pura P; y el «izquierdista» gnosticismo, para el que Dios es inhumanamente divino, pura A. Dada esta crucial relectura de la dialéctica de Hegel y la historia de la cristiandad, es bastante sorprendente ver que la *Théorie du sujet* de Badiou no es ni siquiera mencionada en el recientemente reimpreso *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twenty-Century France* de Judith Butler (Nueva York, Columbia University Press, 1999).

el objetivismo, cuyo rescate invertido consiste, por cierto, en hacer del Estado el único sujeto, de ahí la logorrea antirrepresiva», advierte el autor. «Es la idea de que el mundo sólo conoce la necesaria reacción derechista y el impotente izquierdismo suicida. Es Ap(Ap) o A(A) en intermitencia, es decir, P y A en su inoperante exterioridad»[54]. La acusación de Lacan, por tanto, meramente reproduce una confrontación entre las dos consecuencias extremas del proceso dialéctico, sin reconocer la verdadera torsión de lo que sucede en medio.

A la vista de este agudo diagnóstico y de la elaboración de una dialéctica materialista alternativa en el resto de la *Teoría del sujeto,* hay algo más que simplemente torpeza en la crítica según la cual *El ser y el acontecimiento* de Badiou se vería más tarde atrapado en una separación adialéctica, o incluso precrítica, de dos esferas -el ser y el acontecimiento, conocimiento y verdad, el animal finito y el sujeto inmortal- tan nítida y tan pura como el lugar y la fuerza todavía lo estaban en los panfletos anteriores. Esta crítica no sólo pierde sistemáticamente de vista una cuestión importante incluso en la filosofía posterior de Badiou, sino que todo el empuje polémico de esta obra sobre el sujeto consiste en gran medida en el desenmascaramiento de los presupuestos de posturas críticas como las que surgen tras mayo del 68. La ironía casi cínica es que la teoría del sujeto badiouana llega a este punto decisivo en un riguroso diálogo y confrontación con el psicoanálisis lacaniano, que luego se convertirá en el punto autoritario de referencia para las críticas dirigidas en este mismo sentido por alguien como 2i2ek contra la filosofía posterior de Badiou.

Con la necesidad de dividir al sujeto en relación con el orden en el que recibe este lugar, sin embargo puede seguir pareciendo que nos encontramos en el familiar terreno de la lógica de la causalidad estructural, que para Badiou puede resumirse en una única fase extraída de los *Escritos* de Lacan: «El sujeto está, por así decir, en inclusión externa con respecto a su objeto»[55]. Este objeto puede, pues, leerse como o bien el orden simbólico mismo, según las opiniones lacanianas tempranas, o bien como el ex-

[54] Badiou, *Théorie du sujet,* cit., pp. 60, 30.

[55] J. Lacan, *Écrits,* Paris, Seuil, 1966, p. 861 [«Le sujet est, si l'on peut dire, en exclusion interne à son objet»; ed. cast.: *Escritos,* vol. 1, México, Siglo XXI, 1977, p. 346: «El sujeto está, si puede decirse, en exclusion interna de su objeto»].

traño elemento de lo real que se ha de descartar si es que un tal orden ha de ganar alguna coherencia en absoluto, según las enseñanzas posteriores de Lacan. En el primer ejemplo, la causa descentrada del sujeto sería el inconsciente, que se estructura como un lenguaje; en el segundo, el sujeto es el correlato estricto del hueco en esta estructura, el lugar del cual se ha ocupado luego por el trozo de lo que está incluso fuera y, como tal, encarna el imposible objeto-causa del deseo. Con independencia de qué lectura aplique al objeto, sin embargo, la teoría badiouana del sujeto gira sobre cómo exactamente entendemos su relación dialéctica de la inclusión externa: si como un proceso estructural dado, o como uno dividido.

Para Badiou, la mayor parte de la obra de Lacan no excede los límites de una dialéctica estructural, que es sorprendentemente similar, en la medida en que se ven afectadas sus operaciones básicas, a la poesía de Mallarmé. Estas operaciones consisten, primero, en montar un escenario marcado por las huellas de una desaparición... Digamos un barco hundido o una sirena ahogada, cuyo desvanecimiento sostiene toda la escena misma. Ésta es la operación de la causa ausente o evanescente, que determina el orden establecido de las cosas: «Ubicada en ninguna parte, la fuerza desvanecida sostiene la consistencia de todos los lugares»[56]. Esta evanescente causa produce luego un efecto en cadena, al dejar tras de sí una serie de términos metonímicos, tales como un cabello blanco o la espuma en la superficie del mar, la división de los cuales es la marca de la ausencia que los causó. «De manera que la causa ausente es siempre reinyectada en el todo de su efecto. Éste es un gran teorema de la dialéctica estructural: que se ejerza la causalidad de la ausencia, todo término debe estar escindido»[57]. Prescrito por la ausencia de su objeto, finalmente, un sujeto aparece sólo como la inefable vacilación eclipsada en la titilante intermitencia entre dos marcas como ésas. «Él sigue a pie juntilla el sino del término evanescente, que tiene el estatus de un intervalo entre dos significantes, S_x y S_2, que se representan al sujeto mutuamente», concluye Badiou. «Todo aquel que quiera declarar su sustancia es un estafador»[58].

[56] Badiou, *Théorie du sujet,* cit., p. 81.
[57] *Ibid.,* p. 89.
[58] *Ibid.,* pp. 151-152.

La poesía de Mallarmé ofrece, por consiguiente, una exposición iluminadora de la doctrina de la causalidad estructural tal como se desarrolla en la escuela lacaniana. Para Badiou, sin embargo, el problema con esta doctrina es precisamente que, mientras que nunca deja de ser dialéctica en la indicación de la causa ausente y sus efectos divisivos sobre el todo, sin embargo sigue estando ligada a la estructura de esta totalidad misma, y es, por tanto, incapaz de explicar la posible transformación de ésta. «Un pensamiento consistente del término evanescente es el apogeo realista de la dialéctica estructural», lo cual significa que no hay ningún advenimiento temporal de la novedad: «A la lógica de los lugares, aun cuando la maneje un absoluto virtuoso, sería difícil ponerla a producir otra cosa que la iteración regular, virtualmente infinita, de aquello que se desvanece y se anula»[59]. Para Mallarmé, en definitiva, «nada habrá tenido lugar sino el lugar mismo», tal como Lacan indica la ineluctable ley que prohibe el surgimiento de lo nuevo a partir de una división de lo viejo: «Cuando uno hace dos, nunca hay retorno. No equivale a hacer un nuevo *uno,* ni siquiera un *nuevo* uno»[60]. La dialéctica estructural de Mallarmé y Lacan en este sentido acaba por ser profundamente idealista, según Badiou. Debería señalarse que ésta no es la objeción habitual contra el idealismo del significante o del discurso en nombre de algún referente duro o práctica humana concreta. El argumento de Badiou es, más bien, que el idealismo consiste en negar la divisibilidad de la ley existente de las cosas, con independencia de si estas cosas son ideales o materiales: «La indivisibilidad de la ley del lugar la excluye de lo real. Aceptar esta excepción significa en teoría postular la anterioridad radical de la regla», escribe. «La postulación de esta antecedencia se elabora en filosofía como idealismo»[61].

Tras la lección de dialéctica, parece haber, por consiguiente, una necesidad incluso más urgente de volver a la definición de materialismo.

[59] *Ibid.,* pp. 115, 52.

[60] *Ibid.,* p. 126; Jacques Lacan: *Le Séminaire XX: Encore,* París, Seuil, 1975, p. 79 [ed. cast.: *El seminario 20: Aún,* Buenos Aires, Paidós, 2007, pp. 103-104], Según la propia lectura de Badiou, he añadido una doble cursiva en mi versión de esta frase, que es casi intraducibie: «Quand un fait deuz, il n'y a jamais de retour. Ça ne revient pas à faire de nouveau un, même un nouveau». Véase Badiou, *Théorie du sujet,* cit., pp. 131-132.

[61] Badiou, *Théorie du sujet,* cit., p. 200.

Si, para Badiou, Mallarmé y Lacan son dos de los cuatro grandes dialécticos franceses, junto con Pascal y Rousseau, entonces es también cierto que su legado debe dividirse en sus tendencias idealista y materialista, como antes ocurrió con Hegel. En el caso de Lacan, la línea divisoria parece quizá caer entre su obra temprana y tardía. El determinante papel del orden simbólico tiende, pues, a ser idealista, mientras que la persistencia de lo real garantiza una perspectiva materialista. «Lo mismo que Hegel para Marx, Lacan es para nosotros esencial y divisible», observa Badiou. «La primacía de la estructura, que hace de lo simbólico el álgebra general del sujeto, su horizonte trascendental, es cada vez más contrarrestada en Lacan por una obsesión topológica en la que todo movimiento y progreso depende de la primacía de lo real»[62]. Las indagaciones de Lacan en lo real tendrían, por consiguiente, la máxima resonancia política para una filosofía materialista.

Varios años antes de que Ernesto Laclau y Chantal Mouffe consolidaran esta lectura en *Hegemonía y estrategia socialista,* lo real lacaniano es, de hecho, ya entendido en clave política en la *Teoría del sujeto* de Badiou, de modo que «si lo real del psicoanálisis es la imposibilidad de lo sexual como relación, lo real del marxismo se enuncia: "No hay relaciones de clase". ¿Qué significa esto? Puede decirse de otro modo: antagonismo»[63]. El materialismo de Lacan, desde una perspectiva político-filosófica, consistiría, por consiguiente, en una insistencia tenaz en un traumático núcleo de antagonismo que siempre-ya abre fisuras en todo orden social.

Inspeccionado más de cerca, sin embargo, el desplazamiento de lo simbólico a lo real resulta ser una condición necesaria pero insuficiente para una teoría materialista del sujeto. Reconocer en el antagonismo lo real que es el exterior constitutivo de cualquier sociedad, aunque también una estrategia fundamental de la dialéctica estructural, en el mejor de los casos no nos da más que la mitad del proceso por el que un sujeto político se produce, y en el peor puede realmente impedir que este proceso adquiera jamás la coherencia de una nueva verdad. Desde el punto de lo real como causa ausente, de hecho, cualquier consistencia

[62] *Ibid.*, pp. 150-151.
[63] *Ibid.*, p. 155.

ordenada ha necesariamente de aparecer como imaginaria en la medida en que se oculta a sí misma esta fundamental ausencia. Para una comprensión materialista de la dialéctica, sin embargo, la cuestión decisiva es más bien si lo real no puede también, en raras ocasiones, convertirse en el sitio para una verdad nuevamente consistente.

En adición a lo real como una causa evanescente, deberíamos, por consiguiente, concebir lo real como una consistencia novedosa. Badiou llama a la primera concepción algebraica, por cuanto lo real se considera en términos de sus relaciones de pertenencia y exclusión, mientras que la segunda es topològica, en términos de adherencia y proximidad. «Tenemos, por tanto, que proponer la existencia de dos conceptos de lo real en Lacan, adecuados a la división del Uno: lo real de la evanescencia, que está en una posición de causa con respecto al álgebra del sujeto, y lo real del punto nodal, que está en una posición de consistencia con respecto a su topología», ambos requeridos para una teoría materialista del sujeto. «De lo real como causa a lo real como consistencia, podemos leer una trayectoria integral del materialismo»[64]. Las oscuras investigaciones topológicas de Lacan, sin embargo, están limitadas por el hecho de que siguen ligadas a las constricciones de la dialéctica estructural. Por esta razón, incluso su incesante insistencia en lo real amenaza volverse contemplativa e idealista: como si el fin del análisis fuera el mero reconocimiento de un *impasse* estructural, quizá acompañado por una identificación con el síntoma residual del goce, pero sin el proceso real de un sujeto condicionado por la verdad.

La línea de demarcación entre idealismo y materialismo en el pensamiento de Lacan debe, por tanto, establecerse a través del mismo concepto de lo real, escindiendo su núcleo a fin de deslindar aquellos aspectos que siguen ligados a una ausencia estructural y los que apuntan a una torsión, o destrucción, de la estructura misma. «Toda nuestra disputa con Lacan radica en la división, que él restringe, del proceso de la ausencia del de la destrucción», concluye Badiou. «Destrucción significa torsión. Interna al lugar, devasta sus espacios, en una laboriosa duración»[65]. Este violento lenguaje, de hecho, no hace sino reformular la rara posibilidad, ana-

64 *Ibid.*, pp. 243-244.
65 *Ibid.*, p. 149.

lizada más arriba, de sobredeterminar la determinación y desplazar el espacio existente de los lugares asignados, mientras que el precio que se ha de pagar si uno trata de evitar tal violencia, se la llame simbólica o metafísica, es la fastidiosa perpetuación del *statu quo.*

Para que una verdad tenga lugar, por tanto, algo tiene que pasar a través del *impasse.* «Si, como Lacan dice, lo real es el *impasse* de la formalización», entonces, sugiere Badiou, «tendremos que aventurar que la formalización es el *im-passe* de lo real», lo cual abre una brecha en el estado existente de cosas y sus puntos muertos inmanentes: «Necesitamos una teoría del paso de lo real, en una brecha a través de la formalización. Aquí lo real no es sólo lo que puede no estar en su lugar, sino lo que pasa *con fuerza*»[66]. Seguramente anclado en lo real como una ausencia del ser, un procedimiento de verdad es lo que da ser a esta misma ausencia. Señalar la causa ausente o el exterior constitutivo de una situación, en otras palabras, sigue siendo una táctica dialéctica pero idealista, a menos y hasta que este evanescente punto de lo real sea forzado, distorsionado y extendido, a fin de dar consistencia a lo real como una nueva verdad genérica.

Para Badiou, por consiguiente, hay dos partes de la teoría del sujeto en la larga resaca de mayo del 68. La primera mitad, dialéctica o algebraica, sostiene que toda fuerza está dividida por la ley de su ubicación estructural: «Todo *ello* que es está con respecto a sí mismo en una relación de distancia que es debida al lugar donde está», mientras que la segunda mitad, materialista o topológica, explica el surgimiento de un sujeto a partir de la forzada torsión de su ley determinante. «Sucede, digamos, que "*ello* se convierte en *yo*"»[67]. Esta doble articulación es, en definitiva, como Badiou explica la vieja máxima freudiana *Wo es war, solí ich wer-*

[66] *Ibid.,* p. 41. En la escuela lacaniana, el *passe* describe el final de un análisis cuando la posición del analizado da paso a la del analista. El empleo del concepto por Badiou en *Théorie du sujet* y *L'Être et l'événement* está claramente inspirado por esta definición, pero no está restringido a la situación terapéutica. Entre las numerosas referencias sobre el tema, quiero mencionar los notables testimonios en el volumen colectivo *Le passe et le réel: Témoignages imprévus sur la fin de l'analyse,* Paris, Agalma, 1998.

[67] Badiou, *Théorie du sujet,* cit., pp. 27, 59- Las dos frases son casi intraducibies: «Tout ça qui est se rapporte à ça dans une distance de ça que tient au lieu où ça est», e «Il arrive, disons, que "*ça* fasse *je*"».

den, de un modo tal que el sujeto no se puede reducir pura y simplemente al *impasse* de la estructura misma, como parece haberse convertido en la tendencia idealista después de Lacan.

En el psicoanálisis lacaniano, no obstante, hay dos figuras subjetivas que sí parecen apuntar a un exceso de lo real más allá de su ubicación en la ley existente de las cosas: la ansiedad y el *superego.* La primera señala una avería radical, debido a la irrupción de una parte abrumadora de lo real, en todo el aparato simbólico. En este sentido, la ansiedad es una guía infalible para una posible nueva verdad, el sitio de lo que es indicado precisamente por tal fallo. «La ansiedad es aquella forma de interrupción que, bajo la invasión de lo real como demasiado, permite que el orden existente sea como un orden muerto», resume Badiou. «Podríamos decir que la ansiedad designa el momento en que lo real *mata,* más que divide, lo simbólico»[68]. De este modo, la ansiedad no es sino la reveladora contrapartida de un violento mandato del *superego,* que constituye la obscena e ilícita parte inferior de la ley pública. «El *superego* está relacionado con la ley, pero es al mismo tiempo una ley insensata», dice el mismo Lacan. «El *superego* es simultáneamente la ley y su destrucción. A este respecto, es la palabra misma, el mandamiento de la ley, en la medida en que sólo queda su raíz»[69]. La figura del *superego* da acceso a aquella parte de la no-ley que es el destructivo fundamento de la ley misma, pero sólo a fin de recomponer más a la fuerza el espacio estructural de los lugares asignados. En conjunción con la bárbara ferocidad que sirve como su suelo nativo, el *superego* es una aterrorizante llamada al orden que parece rellenar casi automáticamente el vacío revelado por la ansiedad.

Entre la ansiedad y el *superego,* un sujeto sólo oscila en dolorosa alternancia, sin el acontecimiento de la verdadera novedad, lo mismo que la insufrible experiencia de la amorfidad sin una ley provoca a su vez el refuerzo de la excesiva forma de la ley. A lo mejor, estas dos figuras subjetivas indican, por tanto, el punto en el que el orden de cosas existente se abre a una división fatal, pero sin permitir el nacimiento un nuevo orden.

[68] *Ibid.,* pp. 172, 307.

[69] J. Lacan, *Le Séminaire I, Les écrits techniques de Freud,* Paris, Seuil, 1975, p. 119 [ed. cast.: *El seminario 1: Los escritos técnicos de Freud,* Buenos Aires, Paidós, 1996, p. 161],

Ya en su primer seminario, sin embargo, el mismo Lacan plantea la cuestión de si este análisis no debería extenderse hasta incluir otras dos figuras del sujeto: «¿No debería llevarse la intervención analítica hasta los diálogos fundamentales sobre la justicia y el coraje, en la gran tradición dialéctica?»[70]. Para Badiou -que, a partir de este punto, continúa la elaboración de lo que en Lacan no es más que una sugerencia-, el coraje y la justicia son de hecho, nombres pasados de moda para el proceso por el que un orden existente no sólo se rompe, se bloquea o es reforzado en sus viejos procedimientos, sino que realmente se expande, cambia y confiere coherencia a una nueva verdad. Como la ansiedad, el coraje está bajo la disolvente presión de lo real, pero esta vez es a fin de retorcer la estructura en el punto de su *impasse*. «El coraje efectúa positivamente el desorden de lo simbólico, la ruptura de la comunicación, mientras que la ansiedad clama por su muerte», escribe Badiou. «Todo coraje equivale a pasar por donde previamente no era evidente que cualquiera podría encontrar un paso»[71]. La parte de la destrucción en la figura del coraje ya no provoca luego la restauración de una ley insensata del terror, sino que, por el contrario, pone el viejo orden a prueba a fin de producir una alternativa imprevisible. «La ansiedad es la carencia de lugar, y el coraje la asunción de lo real por lo que el lugar es dividido», de manera que ahora la vieja no-ley de la ley cede el paso a una nueva ley, la cual ya no recompone la arcaica ferocidad del mandato del *superego,* sino que más bien produce una figura de insólita justicia. «La justicia es aquello por lo que el vínculo nodal del sujeto con el lugar, con la ley, asume la figura divisible de su transformación», concluye Badiou. «Más radicalmente, la justicia designa la posibilidad -desde el punto de vista de lo que trae al ser como efecto-de-sujeto- de que lo que es no-ley puede servir como ley»[72].

La teoría badiouana del sujeto ata, por consiguiente, cuatro figuras subjetivas en un único nudo. Las dos primeras figuras -la ansiedad y el coraje- dividen el acto de subjetivación que marca un momento titilante de destrucción; mientras las otras dos -el *superego* y la justicia- escinden el momento de recomposi-

[70] *Ibid.*, p. 309.
[71] Badiou, *Théorie du sujet,* cit., pp. 176-177, 310.
[72] *Ibid.*, pp. 176-177.

ción que es la obra duradera de un proceso subjetivo. Todo sujeto combina, por consiguiente, una destrucción con una recomposición, siguiendo dos posibles trayectorias, o líneas, que una teoría materialista integral del sujeto necesita combinar. La primera línea -de la ansiedad al *superego*- está subordinada a la ley del orden existente de los lugares y su carencia fundamental; la segunda -del coraje a la justicia- divide activamente la consistencia del orden existente para producir una nueva verdad. Según la primera línea, que puede llamarse algebraica, un sujeto ocupa fundamentalmente una posición de exclusión interna con respecto a la estructura objetiva en que encuentra su lugar vacío; según la segunda, un sujeto está en un exceso topològico sobre y por encima de su ubicación asignada, la ley de la cual se transforma entonces.

En resumen, un sujeto insiste en ser causado por lo que está ausente de su lugar, pero consiste en la coherencia de una ausencia forzada. Como Badiou concluye: «La teoría del sujeto está completa cuando llega a pensar en la ley estructural del lugar vacío como el punto de anclaje del exceso sobre el lugar»[73]. El psicoanálisis de Lacan nos da solamente la mitad de esta teoría, esto es: la línea estructural y algebraica que sigue atrapada en una vacilación sin fin entre las figuras gemelas de la ansiedad y el *superego,* o entre el evanescente objeto-causa del deseo y la violenta restauración de la ley arcaica, a las que en la teoría badiouana del sujeto habría que añadir una línea suplementaria del coraje y la justicia, de un proceso transformativo y una nueva verdad consistente.

Una manera definitiva de establecer la irreducible distancia que separa a Lacan de Badiou implica una vuelta a la tragedia antigua como fuente ética de inspiración por detrás del psicoanálisis. En Freud y Lacan, esta fuente ha sido siempre Sófocles, mientras que Esquilo serviría más bien como nuestro modelo de tragedia según Badiou: «Todo el propósito de delimitación críti-

[73] *Ibid.,* pp. *211.* Para otro análisis de esta alternativa al siniestro futuro de la izquierda en la resaca de 1968, no sólo en Francia sino también y especialmente en México, véase mi «Travesías del fantasma: Pequeña metapolítica del 68 en México», *Metapolítica* 12 (1999), pp. 733-768. Ahí comparo la posición de Badiou, junto con José Revueltas y Paco Ignacio Taibo II, con aquellas más afines a las deconstructivas redefiniciones, y repliegues, de lo político hechas por Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe.

ca en relación con el psicoanálisis, por lo que se refiere a su contribución a la teoría del sujeto, puede resumirse en esta pregunta: ¿Por qué, a través de Edipo, ha sido tan profundamente sofocleano?»[74]. Si, en el mundo de Sófocles, Antígona y Creonte designan las respectivas figuras de la ansiedad y el *superego* -esto es, la amorfidad de lo que persiste sin lugar legal y el exceso de forma que restaura la ley como terror-, entonces el propósito de Badiou al fijarse en el modelo alternativo de Esquilo es encontrar ejemplos de coraje y justicia en las figuras gemelas de Orestes y Athena, o bien la interrupción de la vengativa ley de las cosas y la recomposición de un nuevo orden legal. «Existen, de hecho, dos modos trágicos griegos», sugiere Badiou. «El esquileo, cuyo sentido es el advenimiento contradictorio de la justicia por el coraje de lo nuevo; y el sofocleano, cuyo angustiado sentido es la búsqueda del retorno del *superego* como origen»[75]. Lacan se establece firmemente en el mundo de Sófocles, aunque apuntando a su extensión por Esquilo, que es precisamente donde la teoría del sujeto ha de llegar, según Badiou.

Retrospectivamente, de la *Teoría del sujeto* de Badiou puede seguir diciéndose que sufre los efectos de varios puntos flacos o posibles recelos:

1. La filosofía, en la *Teoría del sujeto,* sigue apareciendo como sutura a la única condición de la política. Los procedimientos del arte, la ciencia y el amor -así como la eterna condición de sombra de la religión- ya están presentes en todo el libro, pero pueden parecer ser meras ilustraciones, más que condiciones en sentido estricto, pues el sujeto de la verdad se define exclusivamente en términos de la política: «Todo sujeto es político. Por eso es por lo que hay pocos sujetos y poca política»[76]. Posteriormente, en *Condiciones,* una colección de ensayos que parten de los nuevos cimientos puestos en *El ser y el*

[74] Badiou, *Théorie du sujet,* cit., p. 178. En las tesis finales de su *Rhapsodie pour le théâtre,* Paris, Imprimerie Nationale, 1990 [ed. cast.: *Rapsodia para el teatro,* Málaga, Ágora, 19931, Badiou plantea una pregunta de alcance aún mayor: ¿por qué la tragedia? ¿Por qué no la comedia? Este breve tratado, podría añadir yo de pasada, es en muchos sentidos el pariente más próximo de la *Théorie du sujet* entre las obras tardías de Badiou.

[75] Badiou, *Théorie du sujet,* cit., p. 182.

[76] *Ibid.,* p. 46.

acontecimiento, Badiou corregiría esta declaración: «Hoy en día ya no diría "todo sujeto es político", lo cual sigue siendo una máxima de la suturación. Más bien diría: "Todo sujeto es inducido por un procedimiento genérico, y por tanto depende de un acontecimiento. Por eso es por lo que el sujeto es raro"», mientras que en el *Manifiesto por la filosofía* el autor ya había concluido: «Todo sujeto es artístico, científico, político o amoroso. Esto es algo que todo el mundo sabe por experiencia, pues fuera de estos registros no hay más que existencia, o individualidad, pero no sujeto»[77]. En la nueva teoría del sujeto que forma parte de *Las lógicas del mundo,* podemos esperar ver una nueva explicación de las diversas figuras que abren un espacio subjetivo para todas y cada una de las condiciones de verdad.

2. Dentro de la condición de la política, la *Teoría del sujeto* sigue considerando al partido como la única estructura organizativa eficaz. Badiou ha abandonado desde entonces esta identificación estricta del sujeto político con el partido, que en toda su encarnación a lo largo del siglo pasado ha seguido vinculado al Estado. En la práctica, esto ha llevado a Badiou a abandonar este grupo ex maoísta, la Unión Marxista-Leninista de Comunistas de Francia, y a participar en un pequeño grupo militante alternativo, simplemente llamado Organización Política, la cual afirma en un reciente número de su boletín informativo, *Distancia Política:* «El saldo del siglo xix es la atrofia de la categoría de clase como el único sostén de la política, y el saldo del siglo xx es la atrofia de la forma partido, que sólo conoce la forma del partido-Estado»[78]. Más aún, desde el punto de vista filosófico, esta búsqueda de una nueva figura de militancia

[77] Badiou, *Conditions,* cit., p. 234, n.° 41; *Manifeste pour la philosophie,* Paris, Seuil, 1989, p. 91 ted. cast.: *Manifiesto por la filosofía,* Madrid, Cátedra, 1990, p. 861. La suturación política de la filosofía temprana de Badiou ha dejado una inconfundible huella en su obra posterior: el juego de palabras sobre el «estado de la situación» y el «Estado» político moderno. Cómo funcionaría este juego con las otras tres condiciones no está tan claro.

[78] «Sur le XX^{e} siècle et la politique», en *La Distance Politique* 35 (2001), pp. 3-4. Todos los artículos de este boletín informativo son anónimos, pero para argumentos similares sobre el destino de la forma partido, véase Badiou, *Le Siècle.* L'Organisation Politique, fundada en 1985, integra a miembros de la maoísta Union des communistes de France marxiste-léniniste (UCFMI), que a su vez nació en 1970 en medio de la secuencia revolucionaria mundial de 1966-1976. Para

sin un partido devuelve a Badiou a un viejo conocido, en *San-Pablo: La fundación del universalismo,* como si hubieran tenido que pasar treinta años antes de que pudiera finalmente aceptar su personal camino de Damasco: «Para mí, Pablo es el poeta-pensador del acontecimiento, y al mismo tiempo aquel que practica y enuncia los rasgos invariantes de lo que podríamos llamar la figura militante»[79].

3. La *Teoría del sujeto* de Badiou parece presuponer desde el comienzo que hay una cosa así como la subjetividad, sin dar a este pensamiento mucho apoyo ontológico. Aunque al final el libro ya introduce toda la cuestión de la teoría de conjuntos cantoriana, y de hecho sitúa al sujeto en el inconmensurable exceso de inclusión más allá de la pertenencia, sólo *El ser y el acontecimiento* elaborará sistemáticamente los apuntalamientos de esta tesis desde un punto de vista metaontológico, es decir, metamatemático. En el prefacio a su segunda obra importante, el autor escribe retrospectivamente: «La afirmación (filosófica) según la cual las matemáticas *son* ontología -la ciencia del ser-en-cuanto-ser- es el fogonazo que iluminó la escena especulativa que, en mi *Teoría del sujeto,* yo había limitado pura y simplemente, presuponiendo que "había" subjetivación»[80]. La nueva tarea en *El ser y el acontecimiento* consistirá, pues, en articular, mediante el *impasse* del ser, una ontología coherente junto con la teoría del sujeto -una tarea que el materialismo dialéctico habría cumplido en los viejos tiempos mediante una homología entre la dialéctica de la naturaleza y la dialéctica del espíritu, pero que hoy en día requiere una minuciosa reformulación-, esta vez, sobre todo, en una

más información, véanse las recientemente publicadas tesis o líneas directrices del grupo, en *Qu'est ce que l'Organisation politique?,* París, Le Perroquet, 2001. Badiou analiza algunas de las recientes actividades de este grupo en su entrevista con Peter Hallward, reimpresa como «Apéndice: Política y filosofía», en *Ética,* cit., pp. 95-144.

[79] A. Badiou, *Saint Paul: La fondation de l'universalisme,* Paris, PUF, 1997, p. 2 [ed. cast.: *San Pablo. La fundación del universalismo,* Barcelona, Anthropos, 1999, p. 2], Mucha más atención debería prestarse a este reciente renacimiento del interés en figuras de santos: desde san Agustín para Jean-François Lyotard o Léon Roztchner, a san Pablo para Badiou y 2izek, lo mismo que san Francisco para Michael Hardt y Toni Negri.

[80] A. Badiou, *L'Être et l'événement,* París, Seuil, 1989, p. 10.

polémica con Heidegger, y no sólo con Lacan, cuya ontologia ya era cuestionada por Miller[81].

4. Finalmente, mucha tinta se ha vertido, por parte de Badiou también, para corregir el violento lenguaje de la destrucción con que la *Teoria del sujeto* trata de desplazar la dialéctica estructural de la ausencia en Mallarmé o Lacan. En ocasiones, el tono de este lenguaje alcanza cimas verdaderamente escalofriantes, al afirmar la parte de pérdida inherente a cualquier nueva verdad. «Toda verdad es esencialmente destrucción», escribe Badiou en uno de sus panfletos maoístas tempranos. «La historia ha funcionado tanto mejor cuanto más llenos han estado sus cubos de la basura»[82]. Hacia el final de *El ser y el acontecimiento,* sin embargo, el autor admite: «En la *Teoría del sujeto,* debo decirlo, me extravié un poco con el tema de la destrucción. Yo todavía apoyaba la idea de un vínculo esencial entre destrucción y novedad»[83]. Desde una estricta perspectiva ontològica, la parte de pérdida en la novedad debe reformularse en términos no de destrucción, sino de sustracción y descalificación. Una nueva verdad no puede suprimir cualquier existencia, sino que, extendiendo una situación dada desde el punto de su complementación, que es un acontecimiento, una indagación en la veracidad de este acontecimiento puede descalificar, o sustraer, ciertos términos o múltiples, a saber: aquellos no igualitarios que son incompatibles con la naturaleza genérica de toda verdad. La destrucción no es, pues, sino un nombre reactivo para aquella parte del conocimiento que ya no se calificará como verídica en la situación extendida. La distinción entre estos dos caminos, la destrucción y la sustracción, es, más aún, un tema clave de las indagaciones del autor en curso. Gran parte de la *Ética* de Badiou, por ejemplo, se ocupa de

[81] Para un análisis más detallado de los legados heideggeriano y lacaniano en la filosofía de Badiou, véase mi «Vérité et forçage: Badiou avec Heidegger et Lacan», en *Alain Badiou: Penser le Multiple,* ed. de Ch. Ramond, Paris, L'Harnattan, 2002, pp. 259-293.

[82] Badiou, *Théorie de la contradiction,* cit., pp. 27, 86 [ed. cast, cit.: pp. 22, 771. Para un feroz ataque a estas y otras frases comparables de la temprana obra maoista de Badiou, véase Jean-Marie Brohm, «La réception d'Althusser: histoire politique d'une imposture», en D. Avenas, *et al., Contre Althusser: Pour Marx,* Paris, Éditions de la Passion, 1999, pp. 278-287.

[83] Badiou, *L'être et l'événement,* cit., p. 446.

las restricciones específicas que deben aplicarse a cualquier proceso de verdad a fin de evitar la catástrofe de forzar toda una situación, mientras que la alternativa de la sustracción constituye el tema de varias conferencias en *Le Siècle.* Hay, por consiguiente, un límite o punto de detención que no se puede forzar desde el punto de la extensión de la situación por una nueva verdad. «Digamos que este término no es susceptible de ser eternizado», escribe Badiou: «En este sentido, es el símbolo de lo real puro de la situación, de su vida sin verdad»[84]. Forzar este límite, que es lo innombrable o neutral específico de cada procedimiento genérico, es una causa importante de lo que Badiou define como el Mal. Un ejemplo de éste sería la desastrosa supresión de todo autointerés, disfrazada de reeducación total, tal como la proclamaron ciertos Guardias Rojos en el apogeo de la Revolución Cultural china. El mismo Badiou, finalmente, tiende a leer su anterior doctrina de la ausencia y la destrucción como tal desastroso forzamiento de lo innombrable. Todo parece, pues, apuntar a la noción de destrucción como el principal recelo en el pensamiento temprano de Badiou, que estaba muy suturado a la política bajo la influencia del maoísmo.

A la vista de esta última objeción crucial, simplemente quiero recordar cómo el mismo Marx define la naturaleza escandalosa del pensamiento dialéctico, en su famoso Postfacio a la segunda edición de *El capital:* «En su forma mistificada, la dialéctica se puso de moda en Alemania, porque parecía transfigurar y glorificar lo que existe. En su figura racional, es un escándalo y un objeto de horror para la burguesía y sus portavoces doctrinarios, porque en su comprensión positiva de lo que existe incluye al mismo tiempo la de su negación y necesaria destrucción»[85]. Lo que ocurre hoy en día, sin embargo, es una nueva transfiguración de lo dado que bien puede presentarse como radical, pero que, precisamente por

[84] A. Badiou, *L'Étique,* París, Hatier, 1994, p. 76 [ed. cast.: *La ética,* México, Herder, 2004, p. 122], Gran parte de *Le Siècle* de Badiou se dedica también a esta alternativa entre destrucción y sustracción, especialmente en el arte, como respuestas a la pregunta por el final y el comienzo que acecha a todo el siglo... O, más bien, al siglo xx -breve» de Badiou, desde la Revolución de 1917 hasta el periodo de lo que él llama la Restauración en los años ochenta.

[85] Citado y comentado por Althusser, *Pour Marx,* cit., pp. 87-88 [ed. cast.: *El capital,* Madrid, Akal, 2000, Libro I - Tomo I, p. 301.

tratar de evitar el horrendo escándalo de pensar en términos de negación -o, más bien, de escisión y destrucción-, meramente termina confirmando el *statu quo* en nombre de un respetuoso principio ético desprovisto de toda verdad. El obligado límite de lo innombrable, pues, lejos de restringir un vigente proceso de verdad desde dentro, en realidad ocluye tal proceso de antemano, y por tanto impide que una verdad esté siempre arrancando. Incluso transfigurada por un reconocimiento de lo real como su inevitable núcleo de no-conocimiento idiòtico, una vida moral sin verdad es la figura radicalmente mistificada de la dialéctica estructural de hoy en día. Mediante la crítica de la ferocidad de la destrucción, Badiou -quizá sin querer- permite que su pensamiento participe de esta moda que, guiada por la innegable autoridad de Lacan o Lévinas y sus portavoces doctrinales, no hace sino abandonar demasiado rápidamente la idea de que, además del respeto por el otro o el reconocimiento de lo real, una verdad implica una torsión sintomática del orden de cosas existente.

La destrucción, en la *Teoría del sujeto,* significa una tal torsión por la que un sujeto no es ni encadenado al automatismo de la repetición ni fascinado por la caprichosa ruptura en dos de la historia, como en la figura nietzscheana del superhombre, o por la muerte súbita de todo el orden simbólico como tal, como en las figuras de la ansiedad y el *superego* en Lacan o *¿i¿ek.* Para la *Teoría del sujeto* de Badiou, la destrucción no debía confundirse con la muerte o con una derogación total de la ley de las cosas existentes. Desde *El ser y el acontecimiento,* sin embargo, él mismo parece haber olvidado que la destrucción -incluso como una figura exagerada del resentimiento, para el que el pasado siempre es el mayor peso- designa parte del proceso de torsión por el cual un nuevo sujeto llega a ser, y como resultado del cual algo se cae de la vieja imagen.

EL *IMPASSE* ONTOLÒGICO

> ¡Qué maravilla de materialismo dialéctico es el famoso razonamiento diagonal de Cantor, en el cual lo que sobra funda lo que está en exceso![86].

[86] Badiou, *Théorie du sujet,* cit., p. 234.

El cambio entre las dos obras más importantes de Badiou hasta ahora quizá parezca probar un desplazamiento definitivo de la dialéctica a las matemáticas... Donde la primera domina su *Teoría del sujeto,* junto con el delgado volumen *¿Se puede pensar la política?,* que de hecho ya anticipa la doctrina intermedia del acontecimiento, y las segundas aparecen sistemáticamente en *El ser y el acontecimiento,* para el que el acompañante *Manifiesto por la filosofía* procura luego un contexto fácilmente accesible. ¿Implica realmente, sin embargo, esta trayectoria una ruptura irremediable, o hay una continuidad subyacente? ¿Son los recelos anteriores meramente abandonados tras el llamado giro matemático, o nos enfrentamos a una versión más sistemática de intuiciones previas que en esencia no han cambiado, o quizá incluso se han oscurecido? Más aún, ¿en qué dirección se mueve en la actualidad esa trayectoria?

El ser y el acontecimiento de Badiou debería considerarse la mitad de un proyecto más amplio, la publicación de cuyo segundo volumen se anunció para 2006 bajo el título de *Las lógicas de los mundos.* El ambicioso propósito global de este proyecto era afirmar que la filosofía, a pesar de las repetidas declaraciones proféticas de su fin inminente, es, una vez más, posible. Los tiempos actuales, en otras palabras, son capaces de articular las categorías filosóficas clave del ser, la verdad y el sujeto de un modo que no requiere ni un regreso inaugural ni atravesar melancólicamente un fin, sino, más bien, un decisivo paso más allá: «Un paso en la configuración moderna que desde Descartes vincula las condiciones de la filosofía con los tres conceptos nodales del ser, la verdad y el sujeto»[87]. Para Badiou, lo que en la actualidad se necesita para vincular estos conceptos básicos es una filosofía del acontecimiento que, pese a una irreducible distancia polémica, sea compatible con la crítica de la metafísica, como la realizada por Heidegger, y con las doctrinas intermedias del sujeto, en su mayor parte ligadas a experiencias políticas y clínicas, en la estela de Marx y Freud.

En *El ser y el acontecimiento,* las matemáticas proveen la llave maestra para articular -para unir y, a través de un *impasse,* para escindir- la ciencia del ser con la teoría del sujeto. La tesis guía del libro es engañosamente simple: la ontología existe en la

[87] Badiou, *Manifeste pour la philosophie,* cit., p. 12 [ed. cast. cit.: p. 13].

medida en que desde los orígenes griegos de la filosofía, y como una de sus condiciones, la ciencia del ser han sido siempre las matemáticas: «Ésta no es una tesis sobre el mundo, sino sobre el discurso. Sostiene que las matemáticas, a lo largo de su despliegue histórico, pronuncian todo lo que se puede decir sobre el ser-en-cuanto-ser»[88]. Para Badiou, el lugar en el que el discurso ontológico se desarrolla hoy en día, al menos si la filosofía acepta asumir esta decisión, es en la axiomática teoría de conjuntos, de Cantor a Coen. El resultado básico de esta investigación metaontológica en la teoría de conjuntos sostiene entonces que todo lo que se presenta, en una situación cualquiera, es un múltiple de múltiples, o puro múltiple, sin Uno.

El Uno no «es», pero «hay» Uno. Este último no es más que el resultado de una operación, el contar-uno, en cuanto aplicada al puro múltiple que retrospectivamente debe suponerse que es inconsistente. Existir significa pertenecer a un múltiple, contarse como uno de sus elementos. Un múltiple dado, o conjunto a, sólo adquiere consistencia a través de la operación básica que cuenta cualquier cosa que este múltiple presente como tantos unos pertenecientes a este múltiple. Antes de este recuento, sin embargo, debemos suponer que todo el ser es paradójicamente inconsistente, sin ningún parecido a Dios u origen pre-dado. En este sentido, la ontología badiouana de la multiplicidad pura concuerda con la crítica de la metafísica de la presencia, de modo que su deconstrucción del Uno es otro modo de declarar la muerte de Dios.

Escogiendo una alternativa estricta al camino hermenéutico de Heidegger, sin embargo, la indagación de Badiou no se somete al lenguaje de los poetas, los únicos que serían capaces de rescatar el claro del ser. En lugar de tumbar la filosofía en nombre de la poesía, o el arte, la crítica de la metafísica en este caso está condicionada por la fidelidad deductiva de la matemática pura. Badiou trata, por consiguiente, de evitar la sutura dominante de la filosofía contemporánea en su pía delegación en la poesía; la filosofía hoy en día debe más bien extraer las consecuencias pertinentes del fin de la era de los poetas, que ha recorrido toda su gama de Hölderlin a Celan. Es el axioma, no el poema, el que constituye la llave para una ciencia del ser compatible con la teoría del sujeto, el ac-

[88] Badiou, *L'Être et l'événement,* cit., p. 14.

ceso a la cual se logra por medio de la sustracción, no de la aproximación interpretativa.

Todas las ideas ontológicas, axiomáticamente establecidas en la teoría de conjuntos, proceden del conjunto nulo o vacío, designado por la letra 0, que debe postularse como el único posible nombre apropiado del ser. El conjunto vacío está, de hecho, universalmente incluido en todos los demás conjuntos, mientras que él mismo no tiene elementos que le pertenezcan, y como tal «funda» todos los conjuntos matemáticos. En una situación normal, sin embargo, el vacío no sólo permanece invisible o indiscernible, sino que además la operación de contar se reduplica en un intento de establecer la metaestructura, o el estado de la situación, bajo el disfraz de una totalidad ininterrumpida. Esta segunda operación consiste en contar, o representar, como subconjuntos cualquier cosa que el primer recuento presente como términos de un conjunto dado. El recuento del recuento valdría entonces para las partes lo mismo que el contar-uno valdría para los elementos, donde este último sería a la pertenencia lo que el primero a la inclusión. Lo que Badiou llama el estado de una situación, en otras palabras, opera mediante el conjunto-de-poder p(a), que es el conjunto de todos los subconjuntos de un conjunto dado a. La verdadera amenaza -que casi se hizo real en las elecciones presidenciales de 2000 en los Estados Unidos, antes de ser conjurada por la interrupción del recuento del recuento- sería que en algún lugar -digamos, en las fronteras del vacío- podría haber algo que escapara a esta operación de recuento: elementos singulares que pertenecieran a la situación sin estar documentados como parte del estado de ésta, o -a la inversa- partes no-existentes que se incluyeran en el estado sin tener elementos que se pensaran como pertenecientes a la masa de éstos. Como Badiou escribe: «Una parte no-existente es el posible sostén de la siguiente, que arruinaría la estructura: el Uno, en alguna parte, no es, la inconsistencia es la ley del ser, la esencia de la estructura es el vacío»[89]. La aparición de fenómenos tan extraños como partes no-existentes o elementos singulares desbarataría fundamentalmente la operación del redoblado recuento con el que el Estado trata de evitar el vacío que es siempre el fundamento de su precaria consistencia. El estado de una situación, en

[89] Badiou, *L'Être et l'événement,* cit., p. 113.

efecto, es un imponente mecanismo de defensa erigido para guardar de los peligros del vacío.

Tras la inicial decisión guía de que las matemáticas constituyen la ciencia del ser, la tesis fundamental de toda la indagación metaontológica en *El ser y el acontecimiento* afirma luego que hay un exceso de las partes sobre los elementos, de la inclusión sobre la pertenencia, de la representación sobre la presentación. Siempre hay más maneras de reagrupar los elementos de un conjunto en partes que elementos pertenecientes a este conjunto con los que comenzar: p(a) > a. El estado de una situación, en otras palabras, no puede coincidir con esta situación. La cardinalidad del conjunto de todas las partes o subconjuntos de un conjunto es superior a la cardinalidad de este conjunto mismo y -en el caso de un conjunto infinito, como sucede con la mayoría de las situaciones en este mundo- la magnitud de este exceso debe suponerse que es estrictamente inconmensurable. «Hay un exceso insuperable de los conjuntos sobre los términos», que es tal que, «no importa cómo de exacto pueda ser el conocimiento cuantitativo de una situación, no podemos estimar, salvo en una decisión arbitraria, "por cuánto" este estado la excede»[90]. Éste es, en último término, el *impasse* ontològico -el punto de lo real en la ciencia del ser- en torno al cual el autor construye todo el artificio de *El ser y el acontecimiento.* «Este hueco entre *a* (que cuenta como uno las pertenencias o elementos) y p(a) (que cuenta como uno las inclusiones o partes) es, como veremos, el punto en el que reside el *impasse* del ser»[91].

En la segunda mitad de *El ser y el acontecimiento,* Badiou explota este punto de lo real que es propio del análisis metamatemático del ser, a fin de discernir en su punto muerto no alguna ausencia originaria como causa del éxtasis piadoso o el del respeto postmoderno ante lo impresentable, sino el sitio más cerrado en el que un acontecimiento, en cuanto suplemento contingente e imprevisible de la situación, produce el vacío del ser en una especie de insurrección y abre un posible espacio de fidelidad subjetiva. En circunstancias normales, como vimos más arriba, el *impasse* estructural intrínseco al estado de la situación permanece invisible, de manera que el vacío que es su funda-

[90] *Ibid.,* pp. 113, 309.
[91] *Ibid.,* p. 97.

mento parece estar excluido. Esta exclusión es la misma operación que permite el funcionamiento fluido del orden de cosas establecido... cuando todo el mundo hace lo que llega naturalmente, pues el estado de la situación parece ser, en efecto, segunda naturaleza. Excepcionalmente, sin embargo, un acontecimiento puede hacer aflorar el exceso, exponer el vacío como el fundamento de todo el ser, y marcar el posible comienzo de un procedimiento genérico de la verdad. Una situación aparentemente natural y bien ordenada se convierte, pues, en histórica cuando lo que en caso contrario es un *impasse* estructural, apropiado a la ley de la representación como tal, se vuelve tangible por los efectos de un acontecimiento radicalmente contingente. Como ya implicaba la doctrina del eslabón más débil, toda la historicidad ocurre allí donde un punto muerto de la determinación estructural es atravesado por la irrupción de un acontecimiento raro... Una irrupción que, como quedará claro, no puede disociarse de la intervención de un sujeto.

Quizá el argumento más importante de todo *El ser y el acontecimiento* sostiene efectivamente que un acontecimiento, que produce el vacío apropiado al ser al revelar el indecidible exceso de la representación, puede decidirse sólo retrospectivamente mediante una intervención subjetiva. En una concisa e intraducibie fórmula, una tesis final resume la trayectoria de todo el libro: «El *impasse* del ser, que hace que el exceso cuantitativo del estado exceda de toda medida, es en verdad el *passe* del sujeto»[92]. Se necesita un sujeto para poner una medida al exorbitante poder por el que el estado de una situación excede a la situación misma. Mediante la azarosa ocurrencia de un acontecimiento, el hecho estructural del *impasse* ontològico es, por tanto, ya mediado por la subjetividad; sin la intervención de un sujeto fiel al acontecimiento, el hueco en la estructura ni siquiera sería visible. El *impasse* no es nunca puramente estructural, sino también, al mismo tiempo, dependiente de una intervención caprichosa.

En todos los sujetos, como en un equívoco eslabón nodal, hay una ley estructural ligada a la ocurrencia contingente de una apuesta impredecible. «Todo ocurre como si entre la estructura, que libera la inmediatez de la pertenencia, y la metaestructura, que cuenta por uno sus partes y regula las inclusiones, se abriera una brecha

[92] *Ibid.*, p. 471.

que no se puede cerrar salvo mediante una elección sin concepto», escribe Badiou. «El hecho de que en este punto sea necesario tolerar la casi completa arbitrariedad de una elección, y de que la cantidad, este paradigma de la objetividad, lleve a la pura subjetividad, eso es lo que me gustaría llamar el síntoma de Cantor-Gódel-Cohen-Easton»[93]. Un sujeto, pues, es lo que decide lo indecidible en una elección sin concepto. Partiendo del vacío que, previamente al acontecimiento, resulta indiscernible en el lenguaje del conocimiento establecido, una intervención subjetiva designa al acontecimiento que desaparece en cuanto aparece; conecta fidedignamente tantos elementos de la situación como son posibles con este nombre que es la única huella del acontecimiento desvanecido; y, subsiguientemente, fuerza la situación extendida desde el sesgo de la nueva verdad *como si* éste fuera, de hecho, ya genéricamente aplicable.

Aunque es esencialmente una repetición del argumento de la *Teoría del sujeto* de Badiou, la tesis central sobre el *impasse* del ser como el paso del sujeto, está, no obstante, abierta a un malentendido fundamental, que en mi opinión se debe a la orientación primordialmente ontològica de *El ser y el acontecimiento.* Desde un punto de vista lacaniano, sobre todo, la tesis podría igualmente invertirse a fin de reducir el paso del sujeto al *impasse* estructural puro y simple. Para soportar el insoportable núcleo de lo real, un sujeto debe, pues, no sólo renunciar a todos los ideales imaginarios y mandatos simbólicos, sino también asumir la inconsistencia esencial del orden simbólico mismo. El fin del análisis, en otras palabras, reside no solamente en la aceptación de la naturaleza dividida y alienada del sujeto como la condición positiva de uno, sino en el reconocimiento de que lo que divide al sujeto no es nada más que la ausencia que impide al orden simbólico alcanzar jamás cualquier conclusión significativa. El acontecimiento, en este caso, sería como un sintomático deslizamiento que expone el hecho de que el orden simbólico mismo es incompleto; tan incapaz como es el sujeto de ofrecer ninguna respuesta a la abismal cuestión del deseo del otro: *Che vuoi?* El sujeto no «es» nada salvo el lugar vacío abierto en la estructura por el mismo fracaso en responder a esta fundamental pregunta. El reconocimiento de este vacío inerradica-

[93] *Ibid.,* p. 311.

ble en medio de la estructura ya coincidiría, pues, con la traumática verdad misma; esto es, si es que existe algo así como una verdad de lo real en psicoanálisis, que en cualquier caso tendría que ser más que su reconocimiento pasajero.

¿iiek, por ejemplo, describe este paso como una especie de anamorfosis o cambio de perspectiva ideológica, en virtud de la cual lo que previamente servía como una inquebrantable garantía de significatividad aparece de repente meramente para tapar una enorme sima de sinsentido. La única tarea del sujeto, pues, consiste en el acto puramente formal de conversión que asume esta identidad especulativa inmediata entre el poder absoluto y la completa impotencia, mediante el reconocimiento del punto en el que la deslumbrante plenitud del ser se da la vuelta para revelar su mórbido fundamento en una nada con aspecto de cosa. Típicamente, lo que al principio parece ser un obstáculo puramente epistemológico, debido a las limitadas capacidades del sujeto para el conocimiento por comparación con el inaprehensible poder de alguna entidad verdaderamente infinita, desde una perspectiva ligeramente diferente -mirando sesgadamente lo que normalmente se pasa por alto- resulta ser un rasgo ontològico esencial, inherente a la ocluida estructura del ser mismo.

«Donde ello estaba, llegaré yo a ser»: para un sujeto, el acto formal de conversión consiste, por consiguiente, en de alguna manera «llegar a ser» lo que uno siempre-ya «era» de antemano, a saber: el mismo hueco o lugar vacío que impide al orden simbólico cerrarse por completo. Todo lo que sucede ya ha tenido lugar; no hay nada nuevo bajo el sol, salvo el gesto formal por el que un sujeto asume la responsabilidad por lo que está ocurriendo de todos modos. El «sujeto» es precisamente un nombre para este «gesto vacío» que nada cambia en el nivel del contenido positivo (en este nivel todo ha sucedido ya), pero debe, sin embargo, añadirse a fin de que el «contenido» mismo alcance su plena efectividad», como Zizek concluye en *El sublime objeto de la ideología:* «La única diferencia consiste en cierto cambio de perspectiva, en un cierto giro por el que lo que era hace un momento experimentado como un obstáculo, como un impedimento, demuestra ser una condición positiva»[94]. El sujeto, por consiguiente, no sólo postula que lo que parece presupuesto como algo dado ya es su propia obra, sino que la

[94] *¿izek, The Sublime Object of Ideology,* cit., pp. 221, 176.

actividad de la pura autopostulación debe a su vez estar presupuesta para ser escindida desde dentro por un infranqueable punto muerto que no es externo, sino inmanente a su misma esencia. En un giro formal o vuelco instantáneo, desprovisto de todo cambio real, el paso del sujeto coincidiría inmediatamente con el reconocimiento del *impasse* de la estructura del ser mismo, es decir, el hueco entre lo real y su imposible simbolización.

La esencia de la verdad, desde esta perspectiva psicoanalítica, no es tanto un proceso como un breve encuentro traumático, o choque iluminador, en medio de la realidad cotidiana común. Esta interpretación no consigue, por tanto, comprender el procedimiento por el cual una verdad no es algo con lo que nos encontremos por casualidad en un ligero cambio de perspectiva, sino algo que es activamente producido, mediante una intervención paso por paso, tras un acontecimiento. *¿i¿ek,* por ejemplo, resume erróneamente la filosofía de Badiou hablando repetidamente del milagro de un ••Acontecimiento-Verdad»[95]. Incluso con independencia de las incómodas mayúsculas, esta sincopada y apócrifa expresión contrae hasta convertir en un acto instantáneo lo que en realidad es un procedimiento vigente e impuro, que de un acontecimiento singular habrá llevado a una verdad genérica por medio de un forzoso retorno a la situación inicial. Mientras que para *¿i¿ek* la aparición del lugar vacío de lo real que es imposible simbolizar es de alguna manera ya el acto de la verdad misma, para Badiou una verdad sólo se produce forzando lo real y desplazando el lugar vacío, a fin de hacer posible lo imposible. «Toda verdad es un post-acontecimiento», escribe en *Manifiesto por la filosofía,* de manera que el acontecimiento que, en un súbito fogonazo, revela el vacío de una situación dada, no puede ser ya él mismo la verdad de esta situación; de ahí la necesidad de una militante figura de la fidelidad como la estudiada en *San Pablo:* «La fidelidad a la declaración es crucial, porque la verdad es un proceso, y no una iluminación»[96].

El ser y el acontecimiento de Badiou, sin embargo, puede seguir dando la impresión de que una perspectiva psicoanalítica

[95] *lizek,* -The Politics of Truth», en *The Ticklish Subject,* cit., *passim* [ed. cast.: «La política de la verdad», en *El espinoso sujeto,* cit., pp. 137-181],

[96] Badiou, *Manifeste pour la philosophie,* cit., p. 89 led. cast, cit.: p. 84].

lacaniana es suficiente para articular el *impasse* del ser con el paso del sujeto. Yo sugeriría, por tanto, releer la tesis central de este libro desde el punto de vista de la *Teoría del sujeto* de Badiou, que también arguye que desde lo real en cuanto el *impasse* de la formalización deberíamos poder aprehender la formalización como el paso forzoso de lo real. Es más, la obra temprana me parece mucho más eficaz en la explicación de dónde exactamente esta tesis impone un paso vital más allá del psicoanálisis... Un paso que la obra posterior meramente indica en el título de su última parte: «Forzar: verdad y sujeto. Más allá de Lacan»[97].

Siguiendo la orientación ontològica de *El ser y el acontecimiento,* el debate con el psicoanálisis depende, de hecho, puramente de la *localización* del vacío: en el lado del sujeto como ausencia (para Lacan), o en el lado del ser como conjunto vacío (para Badiou). Si lo polémico se definiese sólo en estos términos, sin embargo, la respuesta en favor del psicoanálisis podría seguir consistiendo en la localización de una ausencia siempre más fundamental en medio de la estructura del ser... Antes de identificar al sujeto mismo con este lugar vacío, como sería el caso para Zizek. De hecho, la irrefutable radicalidad de esta anterior y absolutamente originaria ausencia o vacío, tal como se revela en el *impasse* ontològico, pueden, por tanto, utilizarse como una refutación antifilosófica contra la imaginaria confianza y dogmático dominio de cualquier sujeto dado sobre una verdad sin precedente.

Sin embargo, según la doble articulación, algebraica y topológica, de la *Teoría del sujeto,* la irreducible diferencia con respecto al psicoanálisis radica más bien en el *proceso* de lo que ocurre junto a las fronteras del vacío, que se habrá convertido en el sitio de un acontecimiento posible: una evanescente aparición de lo real como causa ausente (para Lacan) o una transformación forzosa de lo real en una verdad consistente (para Badiou). Lo polémico, pues, no puede ya reducirse a la simple localización de

[97] Badiou, «Le forçace: vérité et sujet. Au-delà de Lacan», en *L'Être et l'événement,* cit., pp. 427-475. Parte de esta meditación se ha traducido en inglés como «Descartes / Lacan», en *UMBR(a): A Journal of the Unconscious* 1 (1996), pp. 13-17. En el mismo número, véase también la excelente introducción a la obra de Badiou firmada por San Gillespie y Bruce Fink.

la ausencia, sino que, por el contrario, reside en la ineludible elección entre la ausencia y la destrucción, entre una causa evanescente y una torsión sintomática, o entre la determinante ubicación de un espacio vacío y el desplazamiento del excesivo poder de determinación mismo. Visto desde este punto de vista temprano, cualquier acto puramente formal de conversión o juicio especulativo, que hace al paso del sujeto inmediatamente transitivo a un *impasse* de la estructura, resultaría, de hecho, estar todavía desprovisto de verdad. Lo que se necesitaría para que surgiera una rara verdad genérica, además de este inicial acto de subjetivación, es el forzamiento de la situación y la gradual secuenciación de un proceso subjetivo por el cual la estructura sea realmente transformada desde el punto de vista de su ruptura.

En este sentido, puede decirse que *El ser y el acontecimiento* de Badiou es a la vez más comprehensivo y más limitado que su *Teoría del sujeto.* Más comprehensivo en la medida en que esta última obra parte del dato de que hay subjetividad, mientras que la primera utiliza el poder deductivo de las matemáticas para dar al sujeto su subestructura en la ontologia. Pero también más limitado en la medida en que las definiciones ontológicas de ser, acontecimiento, verdad y sujeto se arriesgan a quedar atrapadas en una dialéctica estructural que en realidad no es más que la mitad de la imagen. Con lo cual quiero decir que, desde el estricto punto de vista de lo que se puede decir sobre el ser, el sujeto de la verdad se define por una ausencia de ser, más que por el proceso de dar ser a esta misma ausencia. El discurso ontològico, en otras palabras, nos da la pura álgebra del sujeto sin elaborar la topología de su purificación.

Desde una perspectiva de la teoría de conjuntos u ontològica, el acontecimiento puede verse como un evanescente mediador del vacío: una revelación del impresentable conjunto vacío o no-lugar, que encuentra la presentación de todas y cada una de las ubicaciones. No sorprende que sea Mallarmé quien re-surja en la obra más tardía como el poeta-pensador del acontecimiento en su máxima pureza. Sin embargo, desde la vieja perspectiva lógica o topològica, la doctrina de la causalidad estructural es incapaz de dar consistencia a la construcción real de una nueva verdad. Lo que es más, desde esta última perspectiva el sujeto ya no se puede reducir a una única figura de la fidelidad en conexión con el nombre del acontecimiento desva-

necido, sino que debe desplegarse según las diversas figuras de un complejo espacio subjetivo. En resumen, si la *Teoría del sujeto* nos da una intrincada configuración subjetiva sin mucho más sostén ontològico, entonces la sistemática indagación metamatemática nos da solamente una figura unidimensional del sujeto, transitiva a la estructura, en *El ser y el acontecimiento.* Estas limitaciones no sólo dan lugar a ciertos malentendidos en la recepción de esta última obra, sino que también constituyen el principal empuje detrás de la actual continuación de su proyecto global.

Desde la publicación de *El ser y el acontecimiento,* y en un implícito regreso a la *Teoría del sujeto,* Badiou ha, por tanto, formulado una triple autocrítica, una respuesta más completa a la cual define en gran parte la positiva tabla de contenidos de sus *Lógicas de los mundos*[98].

1. Todo lo que tiene que ver con una situación dada no puede explicarse por entero sólo en términos del pertenecer, que, como hemos visto, es el único verbo para el discurso ontològico. La clave para comprender la nueva obra radica, por el contrario, en la mayor atención prestada a la cuestión no sólo del ser, sino también del aparecer, del ser-ahí. Este hincapié lógico y topològico requerirá una remodelación del concepto de la situación, en particular mediante la teoría de las categorías en cuanto opuesta al estricto ámbito ontològico de la axiomática teoría de conjuntos. Las situaciones, pues, ya no se construyen puramente en base a una relación de ser en cuanto pertenencia y el *impasse* de la inclusión, sino en términos de redes, trayectorias y caminos, que juntos dan coherencia topològica a un universo del aparecer o un mundo. Esta lógica del aparecer, anticipada en el pequeño folleto inédito *Ser-ahí,* es la única que resurgirá como parte de *Las lógicas de los mundos.*

2. La perspectiva ontològica se arriesga a definir el acontecimiento exclusivamente en términos de una irrupción soberana

[98] Para un buen resumen de esta reciente autocrítica, véase el prefacio a la edición española de *L'Être et l'événement* en *El ser y el acontecimiento,* Buenos Aires, Manantial, 1999, pp. 5-8. Véase también su reseña de esta traducción en *Cuadernos de Filosofía* (en preparación).

y puntual de autopertenencia, E e E. La reciente obra de Badiou, sin embargo, subraya aún más claramente la medida en que la verdad de un acontecimiento no sólo constituye una aparición evanescente del vacío del ser, sino que también desencadena un régimen de consecuencias al que el fustigamiento de una verdad da paso en un forzado retorno a la situación de partida. Además de la definición ontològica del acontecimiento, por tanto, debemos considerar sus secuelas lógicas, siguiendo las inferencias que constituyen el resultado duradero de la obra del sujeto. El acontecimiento no es solamente un encuentro puntual y autoperteneciente, también abre un proceso de implicaciones sucesivas; es verdad que surge en un fogonazo repentino, pero sus huellas deben también elaborarse según una duración que es totalmente propia suya. Sin un proceso así, por contra, el acontecimiento puede, de hecho, inducir comparaciones con la noción del acto en psicoanálisis, como en las obras más recientes de *¿i¿ek* y Alenka Zupancic". Badiou ha sido incansable en su esfuerzo por resistirse a esta tentación de un acto antifilosófico... No ignorando las intuiciones de éste, sino examinando sus más fuertes mecanismos internos, por ejemplo, en el seminario inédito «La antifilosofía lacaniana».

3. La definición del sujeto que corresponde a la perspectiva ontològica del acontecimiento es también unilateral. Incluye no sólo los efectos de fidelidad, sin considerar cómo cualquier indagación de la verdad de una situación se encuentra con otras figuras subjetivas también, como son las de reacción o negación. Es precisamente en este sentido en el que *El ser y el acontecimiento* es más limitado que la *Teoría del sujeto,* donde el suje-

[99] Véanse mis argumentos en «Badiou without Ziíek» (véase nota 101, *infra)* y «The ¿iiekian Act» (en preparación). Lacan, dicho sea de paso, comenzó a desarrollar su propia comprensión del acto en su seminario *L'actepsychanalytique,* que fue interrumpido por los acontecimientos de mayo del 68 en Francia. Una comparación entre Ziíek y la teoría del sujeto de Badiou, debo añadir, se ve gravemente dificultada por cuestiones terminológicas: 2izek llama «sujeto» (o ausencia) y «subjetivación» (en cuanto interpelación) a lo que para Badiou sería más afín, respectivamente, a «acto de subjetivación» (evanescente, histérico) y «proceso subjetivo» (consistente, del amo). ¡Invocando razones opuestas, pero usando los mismos términos, cada pensador podría, por tanto, acusar al otro de permanecer en el nivel de la mera subjetivación!

to se define en términos del acto de subjetivación y del proceso subjetivo en el que al menos cuatro figuras se atan en un nudo: la ansiedad, el *superego,* el coraje y la justicia. Las *Lógicas de los mundos* de Badiou recuperarán este viejo análisis desde el punto de vista de las diferentes condiciones de verdad, a fin de distinguir cómo, para cada una de estas condiciones, el acto de subjetivación abre análogamente un espacio subjetivo configurado por la compleja interacción entre la figura de la fidelidad y sus oscuras o reactivas contrapartidas. Parte de esta investigación en curso puede apreciarse en el seminario inédito «Teoría axiomática del sujeto».

En este reciente seminario, Badiou inicialmente define el acto de subjetivación como una figura histérica, capaz de separar un enunciado inicial del acontecimiento mismo, que como tal desaparece en cuanto aparece. A partir del acontecimiento, ontológicamente definido en términos de autopertenencia, E € E, el acto histérico de subjetivación ya no consiste, por consiguiente, simplemente en designar el vacío, sino en extraer o separar un indispensable primer enunciado como verdadero: E — p. Una declaración de amor es, sin duda, el ejemplo más simple de tal operación de separación. La primera figura sería histérica en la medida en que el sujeto del enunciado de alguna manera permanece personalmente implicado en el enunciado mismo, como en la fórmula lacaniana: «Yo, la verdad, yo hablo»[100]. En este sentido, todo sujeto de un proceso de verdad surgiría primero por ser histérico. Para derivar un régimen de consecuencias de este enunciado inicial, y por tanto para dar consecuencia de una verdad universalizable sobre toda la situación en que el acontecimiento tuvo lugar, se requiere una figura dominante a través de la cual una serie de ulteriores enunciados puedan inferirse del primero... Enunciados ya no vinculados a la persona particular del sujeto que habla. Este proceso de inferencia sigue las simples reglas de la implicación lógica: dado p, si p   q, entonces q. Mientras que el punto de aparición de una nueva verdad se ve siempre atrapado en un esquema histérico, las operaciones del amo designan la figura de la fidelidad consecuente. La dominación y la histeria aparecerían así como codependientes en su re-

[100] Badiou, *Théorie axiomatique du sujet,* seminarios del 4 de diciembre de 1996 y 9 de enero de 1997.

lación especular: ambas son requeridas antes de que una verdad pueda llegar a la existencia. De hecho, si la persona implicada del acto histérico de enunciación es el inconsciente que se ha de reprimir debajo de la barra del dominio de las consecuencias, entonces podemos también decir que, viceversa, el inconsciente de la figura histérica es un régimen de inferencias dominadas. El acto de subjetivación es necesario, pero también, estrictamente hablando, inconsecuente, si bien al mismo tiempo la cautivadora intensidad del acto de habla histérica puede siempre aducirse para denigrar y burlarse de los exiguos resultados de las inferencias del amo. Así es como el histérico, como cualquier buen antifilósofo que nunca esté muy alejado de esta figura, puede recordarle al amo la necesidad de siempre comenzar de nuevo.

El mismo Badiou abandona bastante rápidamente los nombres gemelos -aunque no los procesos- del amo y el histérico a fin de evitar toda confusión con la teoría de los cuatro discursos en el psicoanálisis lacaniano. Las últimas dos figuras de la reacción y el oscurantismo de la nueva teoría axiomática del sujeto en Badiou tampoco corresponden más que vagamente al discurso de la universidad de Lacan y al discurso del analista. Una figura subjetiva, en cambio, se vuelve reactiva siempre que el resultado lógico de un proceso de verdad se considera retrospectivamente indiferente por comparación con el acontecimiento que lo causó. Este acontecimiento podría, asimismo, no haber tenido lugar, y el resultado sería exactamente el mismo: no importa si p o no p — q. En un argumento extrañamente perverso, el hecho de que un acontecimiento haya tenido lugar con inconfundibles consecuencias se niega, por consiguiente. El sostén subjetivo de la verdad ya no es, pues, escindido por un acto de habla emergente, como en la figura histérica, ni barrado por el parto de las consecuencias, como en la figura de la dominación, sino pura y simplemente obliterado. En cierto sentido, la figura reactiva re-activa la desviación «derechista» del proceso dialéctico más arriba analizado, mientras que la figura oscura es raptada por una solución «izquierdista», que convierte el acontecimiento de una condición singular en un origen radical e inalcanzable que desde tiempos inmemoriales precede y anega la búsqueda de una verdad específica en el presente. El conocimiento de este origen trascendente es, pues, simplemen-

te impuesto y transmitido, en lugar de ser realmente separado, lo que significa oscurecer para siempre la posibilidad de que un régimen de consecuencias sin precedentes pueda iniciarse en el aquí y ahora por un raro acto temporal de subjetivación. En esta negación de toda temporalidad presente, la figura oscura es fundamentalmente una figura de muerte. ¿Es, pues, una coincidencia que el seminario de Badiou se aparte de la teoría lacaniana de los cuatro discursos precisamente en este punto en el que se trata de la figura oscura? ¿No deberíamos considerar el reconocimiento pasajero de la diferencia sexual, del deseo y de la pulsión de muerte, o, en una lectura politizada, el reconocimiento del núcleo real del antagonismo social, como tal radical y obsceno origen absolutamente previo, que siempre-ya amenaza con hacer imposible -o meramente imaginario e ingenuo- el consiguiente fustigamiento de una nueva e insólita verdad? En este punto, le dejo al lector la decisión de cómo, a esta luz, podríamos no sólo reenmarcar la crítica formulada por alguien como Zizek, sino también interpretar el propio pensamiento de éste desde dentro de la teoría del sujeto tal como actualmente está siendo reelaborada por Badiou[101].

A MODO DE CONCLUSIÓN

> Fundamentalmente, en realidad yo sólo tengo una pregunta filosófica: ¿Podemos pensar que hay algo nuevo en una situación?[102].

Para Badiou, en última instancia, todo gira en torno a una pregunta: ¿cómo puede ocurrir un verdadero cambio en una situación dada? No sólo «¿qué es el ser, por un lado, y qué es el acontecimiento, por el otro?», sino: «¿qué ocurre verdaderamente *entre*

[101] Desde la publicación de la primera versión de este artículo, yo mismo he acometido esta tarea en «Badiou without 2i2ek», en *The philosophy of Alain Badiou,* ed. de M. Wilkins, número especial de *Polygraph: An International Journal of Culture & Politics* 17 (2005), pp. 221-244.

[102] Badiou: entrevista con el autor grabada el 10 de junio de 1999- Véase Bosteels, «Can Change Be Thought: A Dialogue with Alain Badiou», en *Alain Badiou: Philosophy and its Conditions,* ed. de G. Riera, Albany, NY, SUNY Press, 2005, p. 252.

las configuraciones ordinarias de lo múltiple del ser y su complementación por un acontecimiento imprevisible?». La principal preocupación de Badiou, en mi opinión, no es una prístina oposición, sino la impura diferencia entre ser y acontecimiento, mientras que el sujeto es precisamente lo que opera en el equívoco espacio de esta tierra de nadie. La mayoría de sus críticos son unilaterales, si no es que se equivocan, al acusar a su filosofía de dogmatismo o absolutismo por basarse en una soberana divisoria que separa al ser del acontecimiento, o de decisionismo por definir el acontecimiento en términos de una estricta autopertenencia. Cada vez que Badiou sí parece establecer tal divisoria entre verdad y conocimiento, o entre ser y acontecimiento, éstas no deberían tomarse como dos dimensiones o esferas ya separadas que, más aún, sólo sus críticos transcriben con letras mayúsculas. Más bien, desde el punto de una intervención subjetiva, son como los extremos de un proceso en curso de separación y escisión. Pese a una recurrente tentación por la apuesta de Mallarmé, Badiou rara vez se deja arrastrar por la absoluta pureza de la verdad en cuanto una decisión voluntarista y autoconstituyente del vacío radical de lo indecidible. Por el contrario, a gran parte de su obra filosófica la guía la hipótesis de que las oposiciones entre el ser y el acontecimiento, y entre la estructura y el sujeto, lejos de constituir, a su vez, un dato estructural que meramente tendría que reconocerse, dependen de la rara contingencia de un proceso, una intervención, un parto. La verdad en cuanto proceso en curso destruye activamente la premisa de una simple confrontación, no importa cómo de heroica o melancólica, entre un orden del ser establecido y la incontaminada novedad de un acontecimiento. ¿No era ésta, después de todo, la dura lección del materialismo dialéctico que había que extraer de los acontecimientos de mayo del 68 según el mismo Badiou?

El ser y el acontecimiento, a este respecto, hay que reconocer que demuestra ser mucho menos decisivo y perspicaz... O, más bien, en cuanto tratado sobre ontologia, está mucho más purificado y es mucho más decisionista que la *Teoría del sujeto* y las *Lógicas de los mundos.* La impura y equívoca naturaleza de todos los procesos de verdad, que no es fácilmente aprehendida en la ciencia algebraica del ser en cuanto ser, es, por contra, inseparable de toda concepción topològica del sujeto. Sin embargo, cuando la indagación ontològica se relee desde el punto

de vista de la anterior teoría del sujeto, corno he intentado hacer en este estudio, incluso la filosofía posterior de Badiou comienza a girar en torno a dos conceptos clave -el *sitio* del acontecimiento y el *forzamiento* de la verdad- que sus críticos y comentaristas tienden a pasar por alto, pero que en realidad resumen su contribución a una tradición olvidada del materialismo dialéctico.

Incluso desde el aspecto ontològico, el *mathema* del acontecimiento es de hecho E_x = jx e X, E_xl, esto es, no solamente un puro acontecimiento de autopertenencia, E G E, separado de la situación S, sino un acontecimiento *para* esta situación, E_x, en cuanto determinado por el sitio X 6 S. A mí me caben pocas dudas de que la idea del sitio del acontecimiento es una continuación, en la ontologia, de la búsqueda de una dialéctica en la que todos los términos o múltiples, incluso el múltiple, si no infundado, del acontecimiento, están internamente marcados por la estructura de espacios asignados en los cuales este múltiple es ubicado. Por lo demás, el discurso ontològico se arriesga a devolvernos casi literalmente al falso esquema estructural o creacionista de P *versus* A, en la medida en que el acontecimiento constituye una pura insurrección evanescente del vacío que fundamenta la estructura del ser y se ve revelado en el inconmensurable exceso de $p(a) > a$. Incluso el pensamiento posterior de Badiou sigue siendo dialéctico, a pesar del giro matemático, al rechazar tan cruda oposición entre el ser y el acontecimiento, en favor del sitio específico a través del cual un acontecimiento se ancla en el punto muerto ontològico de una situación que solamente una rara intervención subjetiva puede abrir. Un acontecimiento no es pura novedad e insurrección, sino que es tributario de una situación en virtud de su sitio específico.

Más aún, la intervención de un sujeto no puede consistir meramente en mostrar o reconocer la traumática imposibilidad en torno a la cual está estructurada la situación como un todo. Si tal hubiese de ser el caso, la dialéctica estructural resultaría ser profundamente idealista: su operación produce en la mayoría de los casos un acto radical, archiestético o archipolítico que o bien comporta la insoportable ansiedad de lo real mismo, o en último término llama a la aniquilación de todo el orden simbólico en un mimetismo de la ruptura revolucionaria, que entonces puede ilustrarse perfectamente bien con ejemplos extraídos desde Antígona hasta Holly-

wood. El pensamiento de Badiou, por contra, trata de ser a la vez dialéctico y materialista al concebir la producción de una nueva verdad como la torsión, o el forzamiento, de toda la situación desde el punto preciso de una verdad genérica, como si ésta ya hubiera sido añadida con éxito a los recursos del conocimiento disponibles en esta situación misma. Sin un proceso así, lo real que se resiste a la simbolización sólo habrá sido el sitio de una posible verdad, pero no es ya la verdad dada de la situación misma; de hecho, lo real en este caso meramente indicaría una imposibilidad estructural, no un sitio para acontecimientos por el que la estructura regular de una situación se historiza. El sujeto, por último, es un laborioso proceso material que requiere la puesta en marcha de un acontecimiento. No llega a coincidir, en un acto puramente formal de conversión, con el *impasse* de la estructura como con el núcleo real de su propia imposibilidad... Por ejemplo, mediante el síntoma traumático, con el cual un sujeto puede identificarse sólo tras atravesar la fantasía ideológica. A lo mejor, reconocer este radical *impasse,* como en el caso del antagonismo para la filosofía política de la democracia radical de la que me he ocupado en otro lugar, no deja de ser el acto inaugural de subjetivación desprovisto de todo proceso subjetivo; a lo peor, es en realidad aquello que ocluye y oscurece para siempre la elaboración consecuente de una nueva verdad. Para Badiou, un sujeto sólo surge abriendo un paso, en una producción verdaderamente ardua de la novedad, a través del *impasse* -forzando la estructura precisamente allí donde se encuentra una ausencia-, a fin de hacer genéricamente posible aquello que el estado de la situación más bien confinaría a una absurda imposibilidad. Siguiendo una larga tradición desde Marx a Mao, esto no significa más que extraer lo nuevo de lo viejo: forzar una nueva verdad consistente a partir del viejo orden de cosas desde el punto en el que nuestro conocimiento de éste resulta deficiente.

La filosofía de Badiou puede leerse como un reinicio intempestivo del materialismo dialéctico en el sentido en que éste sería una filosofía no de los comienzos puros y absolutos, sino de los reinicios impuros y meticulosos. Es un pensamiento del cambio situado en todo lo que se pueda decir del ser como múltiple puro, pero completado por la irrupción de un acontecimiento cuya verdad surge no en un único e instantáneo acto evanescente que coincidiría con el acontecimiento mismo, sino más bien del acontecimiento en un proceso en curso de ajustes y comien-

zos, de destrucciones y recomposiciones, de contragolpes y resurrecciones, de fidelidad y la secuela extrema de la reacción y el oscurantismo. Un acontecimiento es un inicio repentino, pero sólo un reinicio produce la verdad de este acontecimiento. La filosofía de Badiou podría, por tanto, decirse que obedece no a uno, sino a dos imperativos éticos: «¡Nunca renunciéis a vuestro deseo!», pero también «¡Continuad siempre!», esto es, «¡Volved a empezar siempre!». Como Badiou mismo sugiere en su último seminario sobre la teoría del sujeto: «Lo ético tendría que volver a empezar, más que continuar»[103].

[103] Badiou, *Théorie axiomatique du sujet,* seminario del 14 de enero de 1998. Véase también Badiou, *L'Étique,* cit., pp. 70, 78 [ed. cast. cit.: pp. 113, 126]. De hecho, la figura del (re)inicio es una constante en toda la obra de Badiou. Véase, por ejemplo, la entrevista con Natacha Michel sobre *Théorie du sujet,* «Renaissance de la philosophie», *Le Peroquet* 6 (1982), pp. 1, 8-10; 13-14 (1982); 1, 10-13; o el artículo sobre el marxismo que anticipa los argumentos de Badiou en *Peut-on penser la politique?,* «La figure du (re)commencement», en *Le Perroquet* 42 (1984), pp. 1, 8-9 [ed. cast.: «La figura del (re)comienzo», *en ¿Se puede pensar la política?,* cit., pp. 38-40].

II
EL ARTE

8
LO «UNIVERSAL CONCRETO» Y LO QUE LA COMEDIA PUEDE DECIRNOS AL RESPECTO

Alenka Zupancic

A la vista de las numerosas referencias a Hegel en la obra de Lacan, podría parecer muy raro incluir a Hegel entre los interlocutores mudos de Lacan. Y, sin embargo, si bien hay un Hegel que es de hecho un interlocutor de Lacan con voz muy sonora -aunque su voz es mayoritariamente la de Kojéve-, hay otro Hegel que reúne todos los rasgos de un interlocutor mudo de Lacan: un Hegel presente de manera sumamente prominente en los mismos momentos en que parece estar más lejos de los pensamientos y las palabras de Lacan. Hegel y Lacan estarían probablemente de acuerdo en que, para que tales diálogo y afinidad mudos se oigan apropiadamente, tienen que pasar por una tercera instancia en la que puedan resonar. En lo que sigue, postulo la comedia como precisamente esa tercera instancia.

LO ABSOLUTO EN EL DIVÁN

Hay pocas dudas de que entre los filósofos clásicos Hegel fue quien concedió un valor más alto a la comedia y al espíritu cómico. En la *Fenomenología del espíritu* considera la comedia como la obra de arte espiritual más consumada, entrando en -breves pero concisos- detalles sobre ella dentro de la tríada *epos*-tragedia-comedia con que concluye la sección «La religión en forma del arte». El hecho de que Hegel se ocupe del arte en la sección sobre la religión exige algunas observaciones preliminares sobre la

estructura de la *Fenomenología* y el estatuto del análisis del arte que contiene. Sin entrar en una explicación detallada de la construcción de esta obra filosófica única (que sigue sujeta a considerable debate, en parte porque Hegel cambió sus planes originales sobre la marcha), permítaseme señalar sólo unos cuantos perfiles generales. La *Fenomenología* se divide en dos grandes tríadas. La primera está formada por las secciones sobre la consciencia, la autoconsciencia y la razón, la segunda por las secciones sobre el espíritu, la religión y el conocimiento absoluto. Dejaré a un lado la primera tríada. Tenemos, por tanto, el espíritu, la religión y el conocimiento absoluto en una tríada que parece representar una cima casi caricaturesca del idealismo, pero con varios giros bastante asombrosos en su ascensión.

Para Hegel, el espíritu no es nada más que el mundo; como tal, es sumamente material: es, por así decir, un reverso materialista del movimiento consciencia-autoconsciencia-razón, donde todas las formas de consciencia no dejan de ser más que «formas abstractas de él»[1]. La razón se convierte en Eespíritu cuando es consciente de sí misma como su propio mundo, y del mundo como ella misma. Las formas o figuras *[Gestalten]* del Espíritu no son «Espíritus reales, realidades en el sentido estricto de la palabra, y en lugar de ser formas meramente de la consciencia son formas del mundo» *(PS,* p. 265 [ed. cast. cit.: p. 540]). En una palabra, el espíritu es la razón en cuanto materialmente existente, sobre todo en la vida y las prácticas éticas de una comunidad. La sección sobre el espíritu cubre, por consiguiente (desde este nuevo punto de vista, que es el punto de vista de la comunidad), la historia, empezando por la antigüedad griega (la inmediatez del espíritu: el orden ético); continúa con el proceso de la *Bildung,* la cultura, donde el mundo del espíritu se rompe en dos y es alienado de sí mismo (ahí es donde entra la historia de la cristiandad), hasta el punto en que (tras la Ilustración y la Revolución francesa), el espíritu aparece en la forma de la «moralidad» como «el espíritu cierto de sí mismo», el espíritu que ha acabado con el Otro mundo. Con esto concluye la sección sobre el espíritu. Aquí, en el umbral de la sección sobre la religión, hay un

[1] Hegel, *Phenomenology of Spirit,* Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1977, p. 264 [ed. cast.: *Fenomenología del espíritu,* Valencia, Pre-textos, 2006, p. 5391.

muy significativo cambio de perspectiva. Si en la sección sobre el espíritu se hace hincapié en cómo el epíritu (en cuanto mundo) aparece a la consciencia, y en cómo ésta lo concibe, en la sección sobre la religión se hace hincapié en la cuestión de cómo el espíritu (o el absoluto) se concibe a sí mismo. Nos hallamos ante dos hincapiés diferentes: la dualidad o tensión entre «en sí» y «para la consciencia», por supuesto, permanece, y la manera en que la consciencia percibe o aprehende el absoluto sigue siendo, también en la sección sobre la religión, un importante motor del movimiento dialéctico. Por mor de una mayor claridad conceptual, sin embargo, podemos afilar un poco las cosas, y decir: la consciencia y el absoluto, que son agentes indispensables en ambas secciones, intercambian papeles. Si, antes de esta sección, el papel principal correspondía a la consciencia, que, en el espíritu del mundo, había de llegar a su propio absoluto, el papel principal ahora se lo lleva el absoluto, que tiene que alcanzar su autoconsciencia. La sección sobre la religión es, por tanto, una peculiar «Divina Comedia», en la que lo que está en juego es, por así decir, una «toma de consciencia» del absoluto mismo (es decir, del absoluto como materialmente existente en diferentes formas de religión y arte). La cuestión ya no es la de cómo la consciencia concibe o ve el absoluto, sino también la de cómo el absoluto se ve a sí mismo. Es a esta segunda, bastante singular perspectiva a la que dio pie uno de los grandes intérpretes de Hegel, Jean Hyppolite, para sugerir que en la sección sobre la religión ya no nos hallamos ante solamente la «fenomenología del espíritu», sino también, y sobre todo, con su «noumenología»[2].

En cuanto al estatuto de la sección sobre la religión (en la que también aparece el análisis de la comedia), podríamos decir que la paradójica -y en último término atea- apuesta de Hegel estriba en lo siguiente: no basta con que la consciencia llegue a saber que es ella misma la fuente y el impulso de ese espíritu absoluto que, a partir de un cierto punto, se le aparece a ella como su inalcanzable más allá, su Otro (y que se reapropie de él o declare su carácter ilusorio, el hecho de que no es sino un pro-

[2] Véase Jean Hyppolite, *Genèse et structure de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel,* Paris, Aubier-Montaigne, 1978, pp. 522-523 [ed. cast.: *Génesis y estructura de la Fenomenología del espíritu de Hegel,* Barcelona, Península, 1974, p. 4831.

ducto de la consciencia misma). Lo que Hegel sostiene es que el espíritu absoluto en cuanto el producto de la consciencia es, precisamente en cuanto este producto, algo real, algo que tiene existencia material e histórica. (Uno podría decir que, a este respecto, Hegel anticipa la tesis althusseriana sobre la materialidad de la ideología: ¿no son lo que Althusser llama los «aparatos ideológicos del Estado» precisamente una de las formas en las que el espíritu existe como el mundo?)

Y ésta es la causa de la impotencia última de la razón de la Ilustración, la razón que sabe que el Otro (mundo) no existe, pero sigue siendo impotente frente a todas las prácticas (incluida la suya propia) que, a pesar de ese conocimiento, no dejan de manifestar alguna forma de creencias religiosas. «Je sais bien, mais quand même...» (Lo sé muy bien, pero sin embargo...) es un paradigma casi universal de la creencia post-Ilustración que, en gran medida, seguimos compartiendo hoy en día. Puesto que nos ocuparemos de la comedia, no es quizá tan inapropiado señalar que una de las cosas aquí en juego es precisamente el paradigma del siguiente chiste: Un hombre cree que es un grano de trigo. Se le lleva a una institución mental, donde los médicos hacen todo lo que pueden hasta que, finalmente, lo convencen de que no es un grano, sino un hombre. En cuanto abandona el hospital, regresa muy asustado, afirmando que fuera hay una gallina y que teme que se lo coma. «Mi querido amigo», le dice su médico, «usted sabe muy bien que no es un grano de trigo, sino un hombre». «Por supuesto que lo *sé*>, responde el paciente, «pero ¿lo sabe la gallina?» En una palabra: no basta con que nosotros sepamos cómo son realmente las cosas; en cierto sentido, las cosas mismas tienen que percatarse de cómo son. En el contexto de la confrontación entre la Ilustración y la religión, este chiste podría quizá reformularse como sigue: en la sociedad ilustrada de, por ejemplo, el terror revolucionario, un hombre es encarcelado porque cree en Dios. Por varios medios, pero sobre todo por medio de una explicación ilustrada, se le lleva al conocimiento de que Dios no existe. Cuando es liberado, el hombre vuelve corriendo y explica el miedo que tiene de que Dios lo castigue. Por supuesto que él sabe que Dios no existe, pero ¿lo sabe Dios también?

En cierto sentido, toda la sección sobre la religión en la *Fenomenología del espíritu* representa el intento más extraordina-

rio de Hegel de poner en escena este otro movimiento en el que el espíritu absoluto mismo tiene que llegar a la conclusión de que no existe (fuera de la consciencia concreta de las personas y del mundo). Esta sección es, por consiguiente, el otro lado (el reverso) de la fenomenología del espíritu; es un relato paradójico, casi postmoderno, sobre cómo la narración de la experiencia de la consciencia es vista y leída por lo que esta misma experiencia de la consciencia produce en su movimiento histórico. Y -si nos volvemos a referir al chiste arriba mencionado- en esta perspectiva, el «conocimiento absoluto» que sigue al capítulo sobre la religión y concluye la *Fenomenología* no es sino una paradójica coincidencia del conocimiento del paciente con el conocimiento de la gallina.

Aquí, por supuesto, podemos señalar una afinidad crucial entre este doble movimiento y lo que está en juego en el psicoanálisis. En el psicoanálisis (si es digno de su nombre), el principal problema, por tanto, no consiste en la conversión del sujeto en consciente de su inconsciencia, de todo lo que (a menudo dolorosamente) determina sus acciones y experiencias. Esto es insuficiente: el problema principal es precisamente cómo desplazar y cambiar las muy simbólicas e imaginarias estructuras en las que esta inconsciencia se encarna fuera de «ella misma», en la manera y los rituales de su conducta, de su habla, de sus relaciones con los otros: en ciertas situaciones que siguen «ocurriendo» en ella. En resumen, no es simplemente que en el análisis el sujeto tiene que desplazar su posición (o incluso «adaptarse» él mismo); la parte más importante del trabajo analítico consiste precisamente en desplazar las «prácticas externas», en mover todas esas «gallinas» en las que la inconsciencia del sujeto (y su relación con él mismo) se exterioriza. Y uno de los obstáculos más importantes que pueden surgir en el análisis es precisamente que el sujeto puede volverse demasiado ansioso de cambiarse a sí mismo y su percepción del mundo, convencido de que en el análisis experimentará una especie de revelación íntima por la cual todo será diferente y más fácil cuando reingrese en el mundo. En otras palabras, el sujeto está listo para hacer bastantes cosas, para cambiar radicalmente, sólo con que pueda seguir sin cambios en el Otro (en lo simbólico en cuanto el mundo exterior en el que, para decirlo en términos de Hegel, la consciencia de sí mismo del sujeto se encarna, se materializa como algo que

sigue sin conocerse a sí mismo como consciencia). En este caso, la creencia en el Otro (en la forma moderna de creer que el Otro no conoce) es precisamente que ayuda a mantener el mismo estado de cosas, con independencia de todas las mutaciones y permutaciones subjetivas. El universo del sujeto cambiará realmente sólo en el momento en que alcance el conocimiento en que el Otro conoce (que no existe).

Lo que Lacan y Hegel comparten en este respecto es que ambos se toman esta dimensión del Otro sumamente en serio, no como una ilusión subjetiva o hechizo que podría romperse diciendo sencillamente en voz alta que «el Otro no existe» (simplemente considérese cómo este [hoy en día] corriente mantra teórico coexiste perfectamente con toda clase de creencias secretas y no-secretas), sino como algo que, a pesar de su no-existencia, tiene considerables efectos materiales. Sin embargo, también comparten su resistencia al movimiento contrario: el de la elevación del Otro a la dignidad de una impenetrable Otridad que, cuando se enfrenta al sujeto, se convierte, por ejemplo, en la piedra de toque de lo ético. Lo que puede ser tan traumático de (el encuentro con) la Otridad es su dimensión de Mismidad. Precisamente por ser el *mismo,* el Otro no es reducible al sujeto. Lo que está aquí en juego no es la identidad de la Otridad sino, más bien, la Otridad de la identidad misma. El otro (la Otridad) tiene su lugar en la misma brecha que separa o impide que toda identidad / mismidad coincida consigo misma de ningún modo inmediato.

Por eso es por lo que, para Lacan, el auténtico punto en el que algo en esta relación puede efectivamente desplazarse no es la abolición de la Otridad, o su absorción en el sujeto, sino la coincidencia de la ausencia en el sujeto con la ausencia en el Otro. Éste es un cortocircuito de lo externo interno, no una eliminación de uno u el otro. Para que este cortocircuito o cubrimiento de los dos ocurra, el trabajo sobre el sujeto, en cuanto un trabajo interno sobre la consciencia, no es suficiente; un trabajo sobre el Otro es también necesario. En el psicoanálisis, la condición de este trabajo sobre el Otro es la transferencia. Y la transferencia no es en último término más que la confianza del sujeto en su propia mismidad o identidad, que opera fuera de él, en el Otro. Esta confianza o «crédito» se necesita, porque el sujeto no tiene ningún control inmediato sobre lo que su mismidad hace ni sobre cómo habla en esta exterioridad.

Es este rasgo lo que podríamos llamar la dimensión cómica de la experiencia analítica. Me estoy refiriendo aquí a la autonomía de la mismidad (del sujeto) que opera «ahí fuera». Y el analista no es -como a veces se piensa- la autoridad que simplemente refiere al sujeto a sí mismo, señalando cómo éste es de hecho responsable de lo que tan sistemáticamente le está «sucediendo»; el analista es, más bien y sobre todo, la autoridad que tiene que dar a todo este «suceder» el *tiempo* (y el espacio) para llegar al sujeto. Ésta podría ser una de las principales razones de la larga duración del análisis, pues la precipitación del conocimiento realmente no resuelve nada: podemos llegar a saber lo que hay que saber bastante pronto en este proceso, pero esta intuición del conocimiento no es suficiente; se necesita también el trabajo de análisis, el trabajo que no es simplemente el trabajo de analizar (cosas), sino mucho más el trabajo de repetición, el trabajo como «entropía». En el análisis, el sujeto con mucha frecuencia corre en diferentes direcciones, esperando cada vez encontrar algún conocimiento saludable, alguna fórmula secreta que le libre de su dolor. Y por lo general llega una y otra vez, a través de todos estos diferentes caminos, a las mismas cosas y al conocimiento que no deja de repetirse a sí mismo. El sujeto recorre con frecuencia el mismo camino una y otra vez. Sin embargo, este trabajo, con toda su entropía, no es precisamente vacío, no es tiempo perdido, es lo que se necesita para que el conocimiento (que puede estar presente desde un estadio muy temprano) venga al lugar de la verdad.

Pero volvamos a Hegel. Antes de pasar a lo que tiene que decir sobre el tema de la comedia, sólo unas pocas observaciones y puntos orientativos. «La religión en forma de arte» aparece entre «La religión natural», con la que empezamos, y «La religión revelada», con la que concluimos. Dado cómo Hegel la sitúa dentro del lado histórico de la *Fenomenología,* la religión en forma de arte cubre exclusivamente el periodo de la Antigua Grecia: la escultura, la lírica hímnica y el movimiento del Culto («la obra de arte abstracta»), las celebraciones dionisíacas («la obra de arte viva») y la épica, la tragedia y la comedia griegas («la obra de arte espiritual»). En este último complejo, el que nos interesa, en realidad nos ocupamos, por tanto, de un segmento del arte muy estrecho y preciso, representado por los nombres de Homero (la épica), Esquilo y Sófocles (la tragedia) y Aristófanes (la comedia). Así que

Hegel no sólo trata del arte en la sección sobre la religión, está también tratando un momento muy específico del arte. Y podríamos preguntar qué deberíamos esperar de esta clase de tratamiento sobredeterminado (por la cuestión de la religión) y al mismo tiempo extremadamente limitado (en sus referencias) del arte. ¿No es demasiado evidente que Hegel simple y hábilmente utiliza ciertas formas del arte para rellenar el marco especulativo de la autorrepresentación del espíritu absoluto? Hasta cierto punto, esto es enteramente cierto. El arte no es un tema inmediato de análisis, pero aparece y cobra vida en el proceso de análisis de otra cosa. Éste no es exactamente lo que hoy en día podríamos llamar un enfoque inmanente del arte (aunque uno se ve con frecuencia llevado a preguntarse qué se supone en realidad que es este enfoque inmanente); sin embargo, tampoco es un simple gesto de aplicación. Hegel no aplica sus conceptos a diferentes formas de arte, sino que introduce éstas como casos de momentos concretamente existentes del concepto, y este enfoque indirecto le permite proponer varias intuiciones preciosísimas. Esto es especialmente cierto de sus comentarios sobre la comedia.

Por consiguiente, en las pocas páginas dedicadas a la comedia en la *Fenomenología del espíritu* no debemos buscar una teoría omnicomprensiva de la comedia que nos permitiría, entre otras cosas, distinguir conceptualmente entre diferentes periodos y autores de comedia, así como diferentes procedimientos cómicos que éstos crean y emplean en su obra. Lo que buscaremos es algo distinto, algo que podría ser un punto de partida muy productivo para un análisis filosófico de la comedia: ¿cuál es el momento singular del espíritu que funciona en la comedia? En lugar de tratar de deducir una esencia común de la multiplicidad de las diferentes comedias, más bien nos embarcaremos, con Hegel, en un viaje de construcción filosófica de la «perspectiva cómica» que, como espero demostrar, no sólo desafía y socava significativamente muchas de las ideas recibidas sobre qué es y cómo funciona la comedia, sino que también invita a un análisis más amplio de varios puntos centrales de la religión, la filosofía y el psicoanálisis, y en especial de aquellos relacionados con las afirmaciones sobre la finitud humana, que se tratarán (y también cuestionarán) en la última sección de este capítulo.

LA COMEDIA COMO EL UNIVERSAL EN FUNCIONAMIENTO

Si hemos de evaluar adecuadamente los comentarios de Hegel sobre la comedia, es necesario esbozar brevemente sus observaciones sobre la épica y la tragedia, que preceden inmediatamente y conducen al análisis de la comedia.

El tema clave de toda la sección sobre la obra de arte espiritual es la representación. Es precisamente la abolición (gradual) de la representación la que pone los tres géneros de la épica, la tragedia y la comedia en una sucesión que no es simplemente histórica, sino también dialéctica. El punto de partida de la «obra de arte espiritual» es una escisión o dualidad que tiene varios nombres: humano / divino, sujeto (sí-mismo) / sustancia, contingencia / necesidad, individual / universal, autoconsciencia / existencia externa, mundo esencial/mundo de la acción. Nos hallamos, por consiguiente, ante una dualidad bastante brutal del mundo donde nociones como esencia, sustancia, necesidad, universal (y las correspondientes entidades: los dioses) se oponen a las de apariencia, sujeto, contingencia, individual (y, por supuesto, las entidades que corresponden a estas nociones: los seres humanos). La cuestión clave afecta a la relación entre estos pares, y es precisamente con esta cuestión como se decidirá el destino de la representación. Las tres formas de arte espiritual median -cada cual a su manera propia- los términos de esta dualidad.

En el universo de la épica tenemos, por tanto, por un lado a las personas corrientes, por el otro a los dioses, donde la épica es precisamente una «conjunción sintética» de los dos términos, su «mezcla» *[VermischungI.* Lo que caracteriza a la estructura formal de la épica es, primero, que el contenido (la relación entre lo humano y lo divino) es, por primera vez, *presentado* a la consciencia (esto es, representado). El modo de la épica es, por consiguiente, el modo de la narración en cuanto representación, y el proceso de mezcla aparece en ese nivel. ¿Cómo? Como la mezcla de universal e individual: el medio de la época es el lenguaje, que pertenece a lo universal, pero -al mismo tiempo- el rapsoda es un individuo que, en cuanto sujeto de este mundo, produce y sustenta este lenguaje. El extremo de la universalidad, el mundo de los dioses, está vinculado con la individualidad, con el rapsoda. Están vinculados mediante el término medio de la particularidad,

que es simplemente la nación encarnada en sus héroes, que son hombres individuales como el rapsoda, pero presentes y, por consiguiente, al mismo tiempo universales. Ésta es básicamente la forma de silogismo que Hegel reconoce en la épica. En su núcleo, la representación no es, por consiguiente, sino «una combinación sintética de lo universal y lo individual». Pero esta combinación o vinculación sigue siendo externa: el principio de la acción, que pertenece al sujeto o si-mismo, se proyecta, por así decir, en poderes universales (dioses) del exterior («del otro lado»); se aplica a ellos. Los poderes universales tienen la forma de la individualidad y el principio de la acción; sus acciones son idénticas a las de los hombres; los poderes universales actúan como humanos. Pero, al mismo tiempo, estos poderes universales siguen siendo lo universal que se retira de la conexión con lo concreto: son lo universal que sigue irrestringido en su propio carácter específico (los dioses son dioses individuales, puestos uno contra el otro, pero su existencia divina es independiente de la individualidad). Para decirlo de manera sencilla: la limitación de esta clase de universal es precisamente que *no está realmente limitado* por su propia individualidad concreta, sino que sigue por encima de ella. Ésta es, para Hegel, la debilidad (y no, quizá, la fuerza) de este universal. Es la clase de universal que «a través de la invencible elasticidad de su unidad, elimina la singularidad atomista del agente y sus construcciones, se preserva en su pureza y disuelve todo lo individual en su naturaleza fluida» *(PS,* p. 442 [ed. cast. cit.: p. 829D- Los sujetos concretos, con su naturaleza determinada, no pueden encontrarse a sí mismos en esta pureza. Como tal, este universal y sus poderes siguen siendo un «vacío de necesidad» que flota por encima de los héroes y de todo lo demás.

Llegamos ahora a la siguiente forma de la obra de arte espiritual, la tragedia, que -lejos de ser una antítesis de la épica, como uno a veces espera demasiado automáticamente de Hegel- reúne más estrechamente los momentos dispersos del mundo esencial interno y el mundo de la acción. En la tragedia griega, el lenguaje ya no es simplemente un medio universal de la representación, deja de ser narrativo y entra en el contenido: en lugar de hablarse sobre ellos, los héroes ahora hablan sobre sí mismos, ellos son los hablantes. Así que el contenido deja de ser representativo, si bien, como veremos, el momento de la representación sigue estando presente en la tragedia en otro nivel. El espectáculo teatral

pone ante la audiencia -que son también espectadores- «seres humanos autoconscientes que conocen sus derechos y propósitos, el poder y la voluntad de su naturaleza específica y saben cómo *afirmarlos» (PS*; p. 444 [ed. cast. cit.: p. 831]). Éstos ahora son *caracteres* existentes como seres humanos reales que encarnan a los héroes y los representan no en la forma de la narración, sino en el habla y la acción reales de los actores mismos. En otras palabras, a través de los actores, el universal mismo comienza a hablar. Podríamos decir que si la épica introduce y practica la forma de *narrar* la esencia, la tragedia introduce y practica la forma de *activarla / actuarla* o ponerla en escena.

Con la tragedia, nos hallamos ante seres humanos reales, los actores, que se ponen sus *máscaras* y representan la esencia con ayuda de la máscara. El yo de un individuo (el actor) se pone una máscara y, con ella, se inviste del carácter que está representando. De este modo llegamos a un nuevo modo de representación, que no es narrativo (y en este sentido figurativo, imaginario), sino que está ligado a lo Real de la máscara misma como la brecha o el intervalo entre el actor y el carácter. La máscara en cuanto tal no tiene contenido, es más parecida a la pura superficie -o, más literalmente, es la inter-acción- que separa al yo del actor de su carácter escénico en cuanto esencia (representada). Cuando el actor se pone la máscara, ya no es él mismo; en la máscara, da vida a la esencia (universal) que representa. Esto significa, sin embargo, que en último término aquí también la esencia existe solamente como el momento universal, separado por la máscara del yo concreto y real, y que como tal esta esencia sigue sin ser real. El yo aparece meramente como *asignado* a los caracteres.

La unión entre autoconsciencia y sustancia o fe resulta, por consiguiente, externa, es «una hipocresía..., el héroe que aparece ante los espectadores se escinde en su máscara y el actor, en la persona que actúa y el yo real» (*PS,* p. 450 [ed. cast. cit.: p. 841]). También podríamos decir que el actor, que está ahí para representar la esencia, tiene que hacernos olvidar su yo real, y ver sólo el carácter sublime en cuanto esencia. Todo lo que puede recordarnos la existencia real del actor detrás de la máscara (por ejemplo, sus funciones corporales, equivocaciones, etcétera) es perturbador con respecto al efecto de la representación, es una mala representación, una mala actuación.

Ahora bien, ¿qué sucede en la comedia? Son muchos los autores que ven en la comedia precisamente el hincapié puesto sobre este otro lado, el humano, de la representación, que es un recordatorio del residuo «físico» que la máscara nunca puede sublimar o absorber por completo, un recordatorio de un irreducible rechazo (real) del gesto simbólico de la representación, una especie de «objeción de conciencia» que encuentra su voz en la comedia. A diferencia de aquellos autores que ven la comedia como representando o prestando voz al otro lado de la representación, a su fracaso, Hegel va considerablemente más lejos e introduce un cambio bastante espectacular de perspectiva, que se podría formular del siguiente modo: el carácter cómico no es el residuo físico de la representación simbólica de la esencia; es *esta misma esencia en cuanto física.* Y por eso precisamente es por lo que, según Hegel, la obra de arte cómica acaba con la representación. ¿Cómo, y qué significa esto?

Con la tragedia (griega) y su modo de representación, teníamos, por un lado, la universalidad abstracta y el Destino y, por el otro, la autoconsciencia, el yo individual que representaba este destino como un carácter escénico. Con la comedia (griega), dice Hegel, «el sí-mismo real del actor coincide con lo que encarna (con su carácter escénico), del mismo modo que el espectador está enteramente en casa en el drama representado ante él y se ve a sí mismo actuando en él» *(PS,* p. 452 [ed. cast. cit.: p. 8451). Este pasaje es crucial y requiere comentario. No deberíamos suponer que Hegel está afirmando que, en la comedia, los actores ya no actúan, sino que simplemente aparecen como ellos mismos. Una actuación teatral es una actuación teatral, como el mismo Hegel se ocupa de señalar. Los que pierden la forma de la representación (esto es, la forma de estar separado del yo real) son los poderes universales, los dioses, el Destino, la esencia. En la comedia, «el *yo individual* es el poder negativo por medio del cual y en el cual los dioses, como también el momento de éstos..., se desvanecen» *(PS,* p. 452 [ed. cast. cit.: p. 845D. Sin embargo, continúa Hegel, el yo individual no es la vaciedad de esta desaparición, sino que, por el contrario, se conserva en esta misma nada, se mantiene consigo mismo y es la única realidad. Por el hecho de que es la consciencia individual en la certeza de sí misma la que se exhibe como este poder absoluto, ha perdido la forma de algo *(re)presentado a la consciencia,* algo absoluta-

mente *separado* de la consciencia y ajeno a ella (como el contenido de la época o los caracteres esenciales en la tragedia). Este énfasis es absolutamente esencial. Los poderes absolutos pierden la forma de las cosas representada por la aparición de ellos mismos como sujetos o como seres concretos.

A fin de desenredar este argumento especulativo sumamente condensado, propongo la siguiente lectura. Cuando la comedia expone a la carcajada, una tras otra, todas las figuras de la esencia universal y sus poderes (los dioses, la moral, las instituciones estatales, las ideas universales, etcétera), lo hace, por supuesto, desde el punto de vista de lo concreto y lo subjetivo, y, ante esto, podemos, en efecto, extraer la impresión de que en la comedia lo individual, lo concreto, lo contingente y lo subjetivo se oponen y socavan lo universal, lo necesario, lo sustancial (en cuanto lo otro a ellos). Y ésta es, seguramente, la visión que una gran cantidad de autores proponen como el paradigma de la comedia. Lo que Hegel sostiene, sin embargo, es que en este mismo «trabajo de lo negativo» (por el cual aparece la subjetividad cómica) la comedia produce su propia necesidad, universalidad y sustancialidad (ella misma es el único «poder absoluto»), y lo hace así mediante la revelación de las figuras de lo «universal en sí mismo» como algo que es, en definitiva, completamente vacío y contingente[3].

La comedia no es la socavación de lo universal, sino su (propia) inversión en lo concreto; no es una objeción a lo universal, sino el parto o el trabajo concretos de lo universal mismo. O bien, dicho en un único eslogan: *la comedia es lo universal en funcionamiento.* Éste es un universal que ya no se (re)presenta como estando en acción, sino que *está* en acción. En otras palabras, «el poder negativo por medio del cual y en el cual los dioses se desvanecen» es precisamente el poder que previamente se ha atribuido (en el modo de la representación) a los dioses y que ahora se ha convertido en el sujeto que actúa. Para recapitular: en la

[3] «Los puros pensamientos de lo Bello y lo Bueno ofrecen, por consiguiente, un espectáculo cómico: mediante su liberación de la opinión que contiene su determinidad específica como contenido y también su determinidad absoluta... se vuelven vacíos, y sólo por esa razón se convierten en juguetes de la mera opinión y el capricho de cualquier individualidad aleatoria» *(PS,* p. 452 [ed. cast. cit.: p. 8441).

épica, el sujeto narra lo universal, lo esencial, lo absoluto; en la tragedia el sujeto activa o pone en escena lo universal, lo esencial, lo absoluto; en la comedia el sujeto es (o se convierte en) lo universal, lo esencial, lo absoluto. Lo cual es también decir que lo universal, lo esencial, lo absoluto se convierten en el sujeto.

En la comedia, dice Hegel, «el Yo es el Ser absoluto» *(PS,* p. 453: ed. cast. cit.: p. 846], En la consciencia cómica, «todo ser divino regresa, o es la completa alienación de la sustancia» *(.PS,* p. 455 [ed. cast. cit.: p. 8491). Es decir: en la consciencia cómica, la sustancia no está alienada del yo o del sujeto (como en la «consciencia desventurada»), está alienada de sí misma, y ésta es la única manera en que llega a la autoconsciencia y a la vida en el sentido estricto del mundo. La comedia no es el relato de la alienación del sujeto, es el relato de la alienación de la sustancia, que se ha convertido en el sujeto.

No es fácil insistir demasiado en este punto crucial. A primera vista, parece que en la comedia todo lo que es concreto, y pertenece al contenido, refuta / rebate lo universal-formal. No hay nada sagrado ni ninguna solidez que la comedia no pudiera conmocionar hasta sus cimientos. Simplemente piénsese, por ejemplo, en *El sentido de la vida* de Monty Python: una deliciosa comedia en la que, por así decir, nos reímos, una tras otras, de todas las certidumbres humanas y valores universales. Sin embargo, lo que Hegel dice es que este movimiento de revelación de lo universal en cuanto «un juego del capricho de la individualidad aleatoria» sólo es posible mediante un cambio radical en la estructura fundamental; en la comedia, lo universal está del lado de la socavación de lo «universal»; el movimiento cómico, su «poder negativo», *es el movimiento de lo universal mismo* (y precisamente en cuanto *movimiento,* esto universal es también el sujeto).

Esto también nos ayuda a explicar un rasgo bastante paradójico de la comedia: «paradójico», porque parece estar en contradicción con el materialismo generalmente reconocido de la comedia, su hincapié en lo concreto y en lo real de las limitaciones y deficiencias humanas. El universal cómico es, por lo regular, el universo de lo indestructible (este rasgo es llevado a su climax en los dibujos animados, pero está también presente, de una manera más sutil, en la mayoría de las comedias). Con independencia de todos los accidentes y catástrofes (físicos tanto como psíquicos o emocionales) que pueden sucederles a los

personajes cómicos, éstos siempre salen del caos perfectamente intactos, y siguen luchando sin tregua por sus metas, persiguiendo sus sueños o simplemente siendo ellos mismos. Parece que a ellos no puede pasarles nada, lo cual de alguna manera contradice la visión realista que la comedia se supone que promueve. Para tomar una especie de ejemplo arquetípico: un estirado barón resbala con una piel de plátano (demostrando así que incluso él está sometido a las leyes de la gravedad), pero al instante siguiente vuelve a levantarse y sigue caminando arrogantemente, no menos seguro de la alteza de Su Alteza, hasta que un nuevo accidente vuelva a intentar «echarlo por tierra», etcétera, etcétera. (Tómese, por ejemplo, a Sir John Falstaff en la comedia de Shakespeare *Las alegres comadres de Windsor.)*

¿Cómo hemos de entender este consistente rasgo de la comedia, el sorprendente hecho de que en este género de lo concreto lo concreto no parezca afectar en realidad a las personas? A decir verdad, la respuesta es bastante sencilla. La constelación descrita parece una paradoja, pues no advertimos que en la comedia lo abstracto y lo concreto han intercambiado sus lugares desde el mismo comienzo. ¿Qué queremos decir con esto? Quedémonos con el personaje arquetípico de un bufonesco barón que implacablemente cree en su aristocrática superioridad, aunque a lo largo de toda la comedia va metiéndose, por así decir, de charco en charco. Sólo tenemos que pensar un poco en ello para ver que ante lo que aquí nos hallamos no es en absoluto una idea abstracto-universal (la creencia en la elevada naturaleza de su propia personalidad aristocrática) socavada, para nuestra diversión, por intrusiones de la realidad material. O, para decirlo de otro modo, no nos hallamos ante una perfección abstracta, desmentida por las debilidades humanas y las limitaciones a las que este VIP no está menos sujeto. Por el contrario, ¿no resulta sino demasiado obvio que la debilidad humana capital aquí -lo que es más humano, concreto y realista- es precisamente la inquebrantable fe del barón en sí mismo y en su propia importancia, es decir, su impertinencia? *Éste* es el rasgo que lo hace «humano», no el hecho de que pise un charco o resbale con una piel de plátano. Las pieles de plátano, los charcos fangosos y todos los demás recursos con los que la realidad recuerda el carácter cómico de su existencia son en último término mucho más abstractos (y, no lo olvidemos, a menudo mucho menos realistas) que la muy vivida y palpable

creencia del barón en su propio Sí-mismo aristocrático. Y, por supuesto, no deberíamos pasar por alto el hecho de que lo realmente divertido y que más nos hace reír en nuestra arquetípica (imaginaria) comedia no es simplemente que el barón caiga en el charco, sino, más aún, que *se levante* y siga dedicándose a sus cosas, como si nada hubiera pasado. El fango no es, por tanto, el sitio de la realidad concreta (en la que cualquiera resulta no ser más que humano), sino uno de los accesorios o recursos a través de los cuales la misma concreción o humanidad del concepto mismo -en nuestro caso, el concepto de baronía o aristocracia- se procesa y cristaliza. En otras palabras, lo indestructible en las comedias y los personajes cómicos es este mismo *movimiento* de la universalidad concreta.

Llegamos aquí también a una importante distinción entre, yo me aventuraría a decir, las comedias verdaderas y las falsas (una distinción que *grosso modo* se corresponde con la distinción entre subversivo y conservador). La cuestión no es *qué* (qué contenido) se somete a tratamiento cómico -la Madre Teresa, Lenin, el machismo, el feminismo, la institución de la familia o la vida de una pareja homosexual-, sino el modo del procesamiento cómico mismo. Las falsas comedias, conservadoras, son aquellas en las que lo abstracto-universal y lo concreto no intercambian sus posiciones y no producen un cortocircuito entre ellos: en lugar de eso, lo concreto (donde se sitúan las «debilidades humanas») sigue siendo externo a lo universal, y al mismo tiempo nos invita a reconocerlo y aceptarlo como el acompañante indispensable de lo universal, su necesario *soporte* físico. El paradigma de estas comedias es simplemente el siguiente: el aristócrata (o rey, o juez, o sacerdote, o cualquier otro personaje con estatus simbólico) es *también* un hombre (que ronca, se tira pedos, resbala y está sujeto a las mismas leyes físicas que los demás mortales). El acento, por supuesto, se pone, precisamente, en el «también»: lo concreto y lo universal coexisten, donde lo concreto es el fundamento indispensable de lo universal. Ésta es la gran sabiduría de aquellas comedias que realmente se detienen a mitad de camino hacia lo cómico: tenemos que considerar y aceptar el aspecto material, físico, concreto y humano de las cosas, de lo contrario nos veremos arrastrados a una peligrosa idealidad abstracta, al extremismo, si no incluso al fanatismo (por ejemplo, el de olvidar nuestras propias limitaciones y nuestra mortalidad)... Como si esta perspectiva

de combinar lo universal y lo concreto, al aristócrata y al hombre, no fuera en sí misma algo absolutamente abstracto. Se sale de madre precisamente en el punto en el que comienza la verdadera comedia, y deja todos los universales, el lado humano de lo que trata de exponer, fundamentalmente intactos en su pureza abstracta, pues la sordidez es absorbida por el lado humano, que luego se perdona como perteneciente al «mal necesario». (Así, por ejemplo, en este caso la comedia del barón nunca sería exactamente la comedia de la aristocracia como tal, sino siempre la de sus representantes contingentes, individuos particulares que son «sólo humanos».) Esta clase de comedia sigue atrapada en un dualismo abstracto entre lo concreto y lo universal y, por mucho que se ponga el acento en el lado de lo concreto, esto concreto no resulta ser sino un elemento de la constelación de lo universal *versus* lo concreto, lo cual es ello mismo puramente abstracto. El conservadurismo de este paradigma deriva, por supuesto, del hecho de que ofrece al público, a través del aspecto «humano», una identificación con el barón como un ideal del *ego* que como tal permanece no sólo intacto, sino que se ve incluso reforzado. Nos identificamos con las debilidades de los héroes, pero su superior vocación (o función simbólica universal) sigue siendo tanto más objeto de respeto y fascinación (en lugar de ser objeto de una carcajada cómica).

¿Qué es, por tanto, en este respecto, una verdadera comedia? La comedia que no trata de seducirnos a la engañosa familiaridad con el hecho de que Su Alteza es *también,* al mismo tiempo, o «por otro lado», tan humana como el resto de nosotros. Una verdadera comedia sobre un barón presuntuoso tiene que producir la siguiente fórmula en toda su materialidad: un aristócrata que crea que es real e intrínsecamente un aristócrata es, *por esta misma creencia,* un humano estúpido corriente. En otras palabras: una verdadera comedia sobre la aristocracia tiene que jugar sus cartas de tal modo que el mismo aspecto universal de este concepto produzca su propia humanidad, corporeidad, subjetividad. Aquí, el cuerpo no es una base indispensable del alma; una creencia inflexible en la propia aristocracia es precisamente el punto en el que el alma misma es tan *corpórea* como es posible. El cuerpo concreto del barón que una y otra vez cae en el lodo de las debilidades humanas no es simplemente el cuerpo empírico que yace en el fango, sino mucho más la creencia en

su aristocracia, en su «aristocraticidad». Esta «aristocraticidad» es el auténtico objeto cómico, producido por la comedia como la quintaesencia de lo universal mismo. Para decirlo en términos psicoanalíticos: aquí el ideal del *ego* mismo resulta ser el objeto parcial (cómico), y deja de ser algo con lo que nos identificamos a través de la identificación con uno de los rasgos parciales de su lado inverso. El ideal del *ego es* directamente una debilidad humana... Lo cual equivale a decir que, en esta clase de comedia, el proceso de identificación con el rasgo parcial siempre es también, en virtud de su carácter cómico, el proceso de desidentificación. La cuestión no es que un aristócrata es también un hombre corriente. Es un hombre corriente precisamente *en cuanto aristócrata,* en la misma cima de su aristocracia. Aquí deberíamos recordar la famosa observación de Lacan según la cual un lunático no es un pobre diablo que cree ser rey; un lunático es un rey que cree ser realmente rey. ¿No es esto más adecuado para la comedia? No es un pobre diablo que se cree a sí mismo rey quien es cómico (esto es más bien patético), sino un rey que se cree realmente rey.

De manera que la diferencia entre comedias subversivas y conservadoras no estriba en su contenido, en lo sujeto al procedimiento cómico. Esto también significa que no lo encontraremos donde algunos autores, siguiendo una especie de ética ascética, lo sitúan: en otras palabras -y para decirlo sencillamente-, en la cuestión de si nos estamos burlando de nosotros mismos y de nuestras creencias, o de otros y de sus creencias. Esta distinción es inválida por varias razones, pero principalmente por la siguiente. La parodia directa de uno mismo y de las propias creencias puede muy bien florecer en el marco del paradigma conservador de «combinar» lo concreto y lo universal. Puede promover con éxito la misma ideología cuyos lados y debilidades humanos se exponen. Hay muchos ejemplos de esto en diversas vetas de la comedia hollywoodiense, en las que el escarnio de nuestras propias creencias y del «modo de vida americano» produce la misma distancia necesaria para sostener estas mismas creencias y este mismo modo de vida. O -un ejemplo aún más evidente- el presidente Bush y su estrategia de comunicación de burlarse de su propio yo presidencial, que por supuesto persigue precisamente retratar al inflexible presidente guerrero como «el chico de la puerta de al lado», como un individuo falible que es conscien-

te de sus defectos e imperfecciones. En este caso, el ingenio funciona precisamente como un modo de distanciarse de la propia concreción (que, por supuesto, es lo diametralmente opuesto de esta primacía de lo concreto): uno es evacuado, por así decir, al ingenio o espíritu de uno, y el mensaje enviado es que uno es algo *más* que su miserable yo concreto. La auténtica comedia de George W. Bush podía verse a veces cuando no hacía ningún esfuerzo por ser gracioso, sino que aparecía solemnemente como un presidente de los Estados Unidos que creía ser realmente presidente de los Estados Unidos. Es en estos momentos cuando producía las frases más cómicas, coleccionar las cuales se ha convertido en un deporte para internautas. Veamos algunos ejemplos: «Si a un niño se le enseña a leer, podrá superar un examen de alfabetismo» (Townsend, Tennessee, 21 de febrero de 2001). La siguiente, probablemente la más famosa, es casi digna del chiste «famillonario» de Freud-Heine: «Me subentendestimaron» (Bentonville, Arkansas, 6 de noviembre de 2000). O una de las últimas: «Nuestros enemigos son innovadores y hábiles. Y nosotros también. Ellos nunca dejan de pensar en nuevas maneras de atacar a nuestro país y a nuestro pueblo, y nosotros tampoco» (Washington, DC, 5 de agosto de 2004). En el lado opuesto a éste, la otra clase de humor de Bush, con la que le gustaba demostrar su capacidad de reírse de estos milagros de ingenio que no dejaba de producir, es ya una reconversión del poder autosocavador de los «bushismos» mismos en una manera conservadora de aceptar y tolerar la pura estupidez («¿Qué podemos hacer? El presidente es sólo humano»).

Así que, para resumir, la diferencia entre la comedia subversiva y la conservadora no estriba en su contenido, o en la posición ideológica de los autores, o en la cuestión de cuál es la diana (nuestro propio universo ideológico o el universo de otros); estriba en la cuestión de si afecta a la misma universalidad de lo que se muestra: la afecta, llega a ella, la pone en un movimiento en el que los contenidos universales se particularizan uno tras otro, y lo único universal que queda es este mismo *movimiento* concreto de lo universal.

Pero volvamos a Hegel. La comedia es el momento en que la sustancia, la necesidad y la esencia pierden todas su inmediata -y por tanto abstracta- autoidentidad o coincidencia consigo mismas. Este acento es importante porque nos recuerda que el final

del modo de representación no implica un regreso a la inmediatez o a una fusión orgánica de opuestos. La sustancia se convierte en sujeto en el momento en que, mediante una escisión en ella misma, comienza a relacionarse con ella misma. Así es como llegamos no tanto a la abolición de la representación, sino, más bien, a su nuevo movimiento, que está, de hecho, muy próximo al concepto lacaniano de representación. ¿No podríamos decir que en la comedia un momento de la sustancia representa al sujeto para otro momento de la sustancia? Si es así, podríamos quizá responder a una objeción que podría plantearse en relación con la distinción hegeliana entre comedia y tragedia, tal como se citó más arriba. Vimos que, según Hegel, el principal problema (formal) de la tragedia es que conserva el intervalo entre el sujeto o el sí-mismo y el carácter o el personaje que el yo está representando. Con la comedia, este intervalo se supone que desaparece. Se podría objetar a esto señalando que es precisamente en la comedia donde encontramos todo un arsenal de diversos caracteres que existen independientemente de los sujetos concretos, y son ocasionalmente asumidos por estos sujetos como máscaras para los propósitos de la comedia («el amo idiota», «la criada astuta», «el avaro», «la arpía», «el vagabundo»...). Por otro lado, la tragedia parece estar mucho más próxima a una fusión orgánica del actor y su personaje.

Responderemos a esta objeción aclarando el malentendido que genera. La tragedia puede parecer una fusión o síntesis orgánica del actor-sujeto y el personaje precisamente porque el sujeto representa al personaje (y cuanto mejor la representación, tanto más fuerte será la sensación de fusión de estos dos, de lo individual y lo universal). Hegel habría estado completamente de acuerdo en esto, y él mismo dice algo muy parecido. El problema es que, por convincente que pueda ser esta fusión-en-la-representación, no deja de ser exactamente eso: una fusión de los dos, una representación individual de lo universal, sin llegar al punto en el que uno de los dos términos generaría al otro desde dentro de sí mismo, y se convertiría en este otro. Para decirlo más precisamente: seguimos hallándonos ante el modo clásico de representación, una constelación de dos elementos en la que uno representa al otro. Lo que sucede en la comedia es que el sujeto cambia de lugar. El sujeto ya no es aquel que representa algo (un acto, y con la ayuda de su máscara) y para el que (en cuanto es-

pectador) algo se representa. Recuérdese la tesis de Hegel según la cual en la comedia «el sí-mismo real del actor coincide con lo que encarna (con su personaje escénico), del mismo modo que el espectador está completamente en casa en el drama representado ante él y se ve a sí mismo actuando en él». Esta coincidencia del sí-mismo (el actor) y su personaje no significa sino que la escisión entre estos dos ahora se mueve hacia ese personaje mismo (esto es, la esencia) y lo habita, y es precisamente esta escisión interior la que constituye el lugar del sujeto en el personaje. Por eso es por lo que, cuando se habla de comedia, no podemos decir que el sujeto-actor represente un personaje (cómico) para el espectador, sino que el sujeto-actor aparece como aquella brecha a través de la cual el personaje se relaciona consigo mismo, «representándose a sí mismo».

Un gran ejemplo de esto que me gustaría citar lo tenemos en una de las mejores comedias cinematográficas (si no la mejor) jamás realizadas, *Ser o no ser* de Ernst Lubitch. Al comienzo de la película, hay una estupenda escena en la que un grupo de actores está ensayando una obra en la que aparece Hitler. El director se lamenta de la apariencia del actor que encarna a Hitler, insistiendo en que su maquillaje es malo y en que no se parece a Hitler en absoluto. También dice que lo que ve ante él no es más que a un hombre corriente. Como reacción, uno de los actores replica que Hitler no es más que un hombre corriente. Si esto fuese todo, nos hallaríamos ante la lógica de la relevación de «verdades fundamentales», que sigue quedándose a mitad de camino en relación con el modo adecuadamente cómico de transmitir verdades. Así que la escena continúa: el director aún no está satisfecho, y trata desesperadamente de explicar el misterioso «algo más» que distingue la apariencia de Hitler de la apariencia del actor que tiene delante. Tras buscar y rebuscar, finalmente ve una imagen (una fotografía) de Hitler sobre la pared, y triunfalmente exclama: «¡Eso es! ¡Ése es Hitler!». «Pero, señor», responde el actor, «ésa es una fotografía mía». Esto, por el contrario, es realmente cómico. El misterioso carisma de Hitler, aquello en él que lo convierte en algo más que un-hombre-llamado-Hitler, se nos aparece como la diferencia mínima entre el actor que encarna, representa a Hitler y la fotografía de este mismo actor. En otras palabras, el hecho de que lo universal de la representación se relacione *consigo mismo* produce lo concreto mismo de lo repre-

sentado. En forma de chiste, este mismo procedimiento ya aparece inmediatamente antes de la escena que acabamos de describir, en un ensayo de la misma obra. Estamos en el cuartel general de la Gestapo, y alguien anuncia a Hitler. La puerta se abre, y todo el mundo levanta la mano con el saludo «Heil Hitler». Hitler entra, levanta la mano, y dice: «¡Heil yo mismo!».

Es precisamente esta relación de las «esencias universales» (los personajes) consigo mismos y con las demás «esencias universales» (la relación que siempre tiene demasiado o demasiado poco: éste es el excedente con el que la mayoría de situaciones y diálogos cómicos se construyen) lo que crea el movimiento en el que lo universal se vuelve concreto y se convierte en el sujeto. Personajes «estereotípicos» en cuanto universalidades abstractas se ponen en movimiento y, a través de diferentes accidentes y acontecimientos, lo concreto, la universalidad subjetiva, se condensa o produce: lo universal en cuanto sujeto, tan convincente y potente en las buenas comedias. Simplemente piénsese en el personaje de Chaplin, el Vagabundo. Como tal (o «en sí mismo»), este personaje es perfectamente estereotípico, y ha sido visto cientos de veces (si no en otras partes, en las propias numerosas comedias mudas de Chaplin). Pero, al mismo tiempo, sería difícil encontrar algo más concreto, subjetivo y universal en el mismo gesto que precisamente el Vagabundo. Pero no sólo el Vagabundo. Simplemente piénsese en *La quimera del oro* o *Tiempos modernos:* en ambos casos, Chaplin aparece con un nombre genérico («Prospector solitario» en el primero; «Obrero» en el segundo). De manera que comenzamos con una universalidad abstracta, que no es tanto «representada» por Chaplin como obligada a ascender / descender a la universalidad concreta del individuo que vemos en la pantalla. El «Vagabundo», el «Prospector solitario» y el «Obrero» son, en la comedia, el movimiento mismo de convertirse en «vagabundeo», «prospeccionismo» y «obrerismo»... es decir, (su) sujeto. Si pensamos en ello por un momento, podemos ver cómo en la tragedia nos hallamos, de hecho, ante un movimiento opuesto. Aquí siempre partimos de una personalidad muy concreta y fuerte, un individuo cargado de significado con un nombre propio que a menudo da a la tragedia su título. Sería difícil imaginar como títulos de tragedias nombres universales o genéricos: cambiar, por ejemplo, el título de *Antígona* por el de *La (indómita) arpía; Otelo* por el de *El marido celoso; Romeo y Julieta* quizá di-

rectamente por el de *Trabajos de amor perdidos.* De hecho, sería difícil hacer esto y seguir en el territorio de la tragedia. Esto, por supuesto, no es ninguna coincidencia; las dos prácticas dramáticas implican movimientos opuestos. En la tragedia el sujeto que actúa, mediante diversas calamidades que caen sobre él, tiene que dejar que -a menudo al precio de su propia muerte- brille a través suyo alguna idea, principio o destino universal. En la comedia, por contra, alguna universalidad (el «vagabundo», el «obrero», el «misántropo»...) ha de dejar que a través suyo brille un sujeto con toda su concreción: no como lo opuesto a este universal (o como su irreducible soporte), sino como su propia verdad inherente, su flexibilidad y su vida.

Por eso es por lo que, para Hegel, la comedia no es simplemente un giro de lo universal (de los valores universales de lo bello, lo justo, lo bueno, lo moral...) hacia lo individual o lo particular (como siempre y necesariamente imperfecto, limitado y siempre ligeramente idiota), sino que corresponde, por el contrario, al mismo paso especulativo de lo universal abstracto a lo universal concreto. Para Hegel, es lo universal abstracto mismo lo que es, por definición, imperfecto y limitado, porque carece del momento de la autoconsciencia, del sí-mismo, de lo concreto; es universal y puro solamente a costa de ser en último término vacío. El giro o desplazamiento aquí en juego no es, por consiguiente, un desplazamiento de lo universal a otra cosa, sino un desplazamiento dentro de lo universal mismo. El giro hacia lo individual es el giro de lo universal mismo, es el riesgo y la prueba de lo universal. Es sólo en cuanto sí-mismo concreto como lo universal llega a su propia verdad a través de la brecha de la autoconsciencia. Lo concreto no es una inevitable deformación de lo universal, una incorporación a menudo idiota de una idea o concepto «espiritual» universal de otro modo impecable, sino la piedra de toque del espíritu mismo. Es decir -y para decirlo sin rodeos-, que lo universal mismo es precisamente tan idiota como esta aparición concreta e individual. Lo universal que no pasa por este proceso no es un verdadero universal, sino una mera abstracción a partir de lo concreto. Es solamente con lo concreto como llegamos al espíritu real de lo universal, y podríamos decir que el materialismo de la comedia es precisamente el materialismo del espíritu. (Lingüísticamente, somos muy conscientes de esto: el lenguaje reconoce que la comedia, preci-

sámente en su materialismo, es cosa del espíritu; esto es evidente en numerosos términos que vinculan el modo cómico con el espíritu. Mencionemos sólo unos cuantos: *wit* en inglés; *geistvoll* o *geistreich* en alemán, así como *witzig* y *Witz,* que tiene la raíz común con el inglés *wit;* el francés es especialmente elocuente a este respecto: *avoir de l'esprit, être spirituel, faire de l'esprit, mot d'esprit* o simplemente *esprit.)*

Con esta probada afinidad entre espíritu y comedia, no sorprenderá tal vez que la comedia ocupe una elevada posición en la «fenomenología del espíritu». Y no sólo debido al término espíritu: ¿no podríamos decir que todo el movimiento de la *Fenomenología del espíritu* es sorprendentemente similar al movimiento cómico tal como lo describe Hegel: diferentes figuras de la consciencia que se siguen unas a otras en este gigantesco teatro filosófico pasan, unas tras otras, por un recodo en el que un universal concreto se produce y la autoconsciencia se constituye; es decir, en el que la sustancia se convierte en un sujeto? No tiene nada de particular, pues, que una buena cantidad de títulos de capítulos en la *Fenomenología del espíritu* parezcan perfectos títulos de comedia: «El amo y el esclavo», «La conciencia desventurada», «El placer y la necesidad», «La ley del corazón y el frenesí de la infatuación», «La libertad absoluta y el terror», «El disimulo o la duplicidad», «El alma bella»... por no mencionar la comedia última (¡y esto no se dice con intención irónica!) que lleva el título de «El espíritu absoluto».

De manera que no es sorprendente que Lacan describiera la *Fenomenología* de Hegel como *un humour fou,* un humor loco[4]. Este humor de Hegel podría sorprendernos como especialmente loco en el punto en que elabora y establece un paso directo de la comedia al mismo corazón del cristianismo (como religión revelada). En una época en que, gracias a Mel Gibson, todo el mundo ha estado hablando de la Pasión de Cristo, de su inimaginable sufrimiento, sería quizá el momento adecuado para prestar oídos al relato hegeliano de la «comedia de Cristo». Pero dejaré esto para otra vez, y pasaré a la última parte de mi argumento.

[4] J. Lacan, *Le séminaire XVIL L'envers de la psychanalyse,* ed. de J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1991, p. 197 [ed. cast.: *El Seminario 17: El reverso del psicoanálisis,* Buenos Aires, Paidós, 1992, p. 1831-

LA FÍSICA DE LO INFINITO CONTRA LA METAFÍSICA DE LO FINITO

Sobre el fondo de algunos de los puntos cruciales acerca de la comedia desarrollados más arriba, me dispongo a enfrentarme a un punto de alguna manera central que se está constantemente afirmando, repitiendo, reafirmando en el análisis moderno (y postmoderno, o digamos simplemente post-hegeliano) de la comedia, un punto que también sitúa este género en un contexto filosófico, político e ideológico más amplio. Este punto tiene varias formulaciones diferentes, que pueden resumirse como sigue. La comedia es un género que hace mucho hincapié en nuestra humanidad esencial, sus goces y limitaciones. Nos invita -o incluso obliga- a reconocer y aceptar el hecho de que somos seres *finitos, contingentes.* Nos enseña que somos *sólo humanos,* con todos nuestros defectos, imperfecciones y debilidades; y (para algunos autores) esa belleza está en las cosas pequeñas, triviales, sencillas (no en los «fríos» ideales universales). La comedia es un monumento a la torpe inocencia de la humanidad esencial, y nos ayuda a arrostrar afirmativa y gozosamente la carga de la finitud humana.

Es bastante asombroso cómo estas visiones «modernas» de la comedia son irresistiblemente llevadas hacia el *pathos* (un afecto que está, de hecho, lo más lejos posible del verdadero espíritu cómico), y cómo la supuesta celebración de la finitud en la comedia parece muchas veces ser el argumento principal cuando llega a justificar la seria atención teórica o filosófica a este género tradicionalmente bastante subestimado. Y si los lectores modernos se ven a menudo desconcertados por el análisis hegeliano de la comedia (y del arte) en el contexto de la religión, menos problemas parecen tener para aceptar esta clase de análisis, del que difícilmente puede decirse que esté menos sobredeterminado por un conjunto de preguntas muy similar. Durante bastante tiempo, se ha dedicado mucho trabajo filosófico crítico a diversas maneras de socavar la metafísica de la infinitud y de la trascendencia. Pero no deberíamos pasar por alto el hecho de que es también grande la cantidad de obras (modernas) de lo que yo llamaría una *metafísica de la finitud* en las que, a menudo en el tono del *pathos,* mencionado más arriba, la finitud aparece como *nuestra* (contemporánea) gran narración. El

rango de esta metafísica de la finitud es considerable; se extiende desde empresas filosóficas muy complejas y sumamente elaboradas hasta un «psicoteología de la vida cotidiana» (para emplear la expresión de Eric Santner) completamente de sentido común, en la cual la finitud aparece como un consuelo y una explicación de nuestras pequeñas (o no tan pequeñas) decepciones y desventuras, como un nuevo Significante-del-Amo llamado a dar sentido a nuestra («reconocida») existencia sin sentido, como un nuevo Evangelio o «buena nueva»: ¡Eres sólo humano! ¡Date una tregua! ¡Nadie es perfecto!

Quienes recuerden la famosa escena final de *Con faldas y a lo loco* de Billy Wilder (la última frase de la película es precisamente «Nadie es perfecto») saben de la espectacularidad, y al mismo tiempo de la suma precisión, con que la comedia puede subvertir esta gran sabiduría (que incluso se supone que es la sabiduría de la comedia): nadie es perfecto, por tanto no importa lo que uno diga o haga, o lo que uno sea; mejor callamos y hacemos exactamente lo que tenemos pensado hacer contigo (por ejemplo: casarnos contigo, como continúa el chiste en la película). O, en otra cómica vuelta de tuerca sobre el tema de la perfección: «Nadie es perfecto. Yo soy nadie».

La valoración de la comedia como un caso ejemplar de finitud (y de todo lo que se supone relacionado con ella: la aceptación de nuestras debilidades, limitaciones e imperfecciones, la reconciliación con la ausencia de lo trascendental y el reconocimiento de la ecuación «un humano es [solamente] un humano», «la vida es [solamente] la vida») es sumamente problemática desde el punto de vista conceptual. Tal perspectiva sobre la comedia es demasiado simplista y no tarda en resultar bastante inútil. ¿No parece, por el contrario, más cierto justamente lo contrario? Si los humanos fuesen «solamente humanos» (y la vida «solamente la vida»), si la ecuación humana cuadrase de hecho tan exactamente y sin ningún resto, *no habría comedia.* ¿No está la misma existencia de la comedia y de lo cómico diciéndonos con toda claridad que un hombre nunca es sólo un hombre, y que su finitud está muy corroída por una pasión que no está precisamente cortada a la medida de un hombre y de su finitud? La mayoría de las comedias presentan una configuración en la que uno o varios personajes se apartan mucho de las moderadas y equilibradas racionalidad y normalidad de su entorno y de las demás personas que habitan

éste. Y, si acaso, son precisamente estas otras, las personas «normales», las que son «solamente humanas» o «solamente hombres», mientras que esto está lejos de ser el caso con los personajes cómicos. Los errores, las extravagancias, los excesos y las llamadas debilidades de los personajes cómicos son precisamente lo que explica que *no* sean «solamente humanos».

De manera que, si bien es cierto que la comedia incita a una cierta actitud bienhumorada hacia las «debilidades» humanas, lo que además resulta importante es que estas debilidades son precisamente algo debido a lo cual un hombre nunca es solamente un hombre. Aquí no estamos meramente jugando con palabras, invirtiendo su significado. Lo que está en juego es una cuestión esencial para la comprensión de la comedia: «el hombre», un ser humano, interesa a la comedia en el punto mismo en que lo humano coincide con lo inhumano; en que lo inhumano «cae» en lo humano (en un hombre), en que lo infinito cae en lo finito, en que la esencia cae en la apariencia y lo necesario en lo contingente. Y si cierto es que el universo cómico -mucho más que el universo trágico- se construye dentro del horizonte de la inmanencia, que abandona la referencia al más allá y siempre sitúa la Esencia en una situación concretamente existente, no lo hace simplemente cerrando su yo finito en relación con el (infinito) más allá, excluyéndolo de su campo de referencia. Por el contrario, lo hace incluyéndolo en la inmanencia, en la situación dada. El más allá está incluido en el mundo y en lo humano como el elemento heterogéneo en virtud del cual un hombre nunca es simple y solamente un hombre. «El hombre es solamente el hombre» es el axioma del idealismo abstracto; básicamente, no afirma más que «el hombre no es Dios». Mientras que el verdadero axioma materialista, promovido por la comedia, es más bien «un hombre no es (solamente) un hombre». Esto es lo que la metafísica más arriba mencionada de la finitud no consigue ver cuando se encierra en un conmovedor humanismo de aceptación de las debilidades y los errores humanos.

Para resumir: hay un significativo intento de entender la comedia mediante la noción de finitud (es decir, de su reconocimiento y aceptación) y de promover la comedia como el ejemplar de la metafísica contemporánea de la finitud. Contrariamente a esto, uno debería insistir en que el verdadero espíritu cómico, lejos de ser reducible a esta metafísica de lo finito, más bien es siempre una «fi-

sica de lo infinito» (o incluso una «corporeidad de lo infinito»). Más aún, es precisamente esta física de lo infinito la que sitúa a la comedia sobre la base del verdadero materialismo, la exime de todas las formas de espiritualismo y también le da su confianza contrarreligiosa: no en ningún simple sentido de oposición estática, o de burla del Otro infinito, sino más bien desplegando este Otro infinito como lo real material mismo de la vida humana como tal.

¿Cuál es el problema con la afirmación de que la comedia trata fundamentalmente de la aceptación y la reconciliación con nuestra finitud humana, y en qué sentido puede esta afirmación verse como metafísica? En primer lugar, observamos que en realidad combina dos afirmaciones fundamentales: la afirmación sobre la finitud humana y la afirmación de que esta finitud es algo que los seres humanos no pueden realmente aceptar ni reconciliarse con ello; este se supone que es el núcleo y la fuente de la mayoría de los problemas y desventuras de la humanidad, y de la mayoría de las ideologías que ha producido en el curso de la historia. Enfrentada -o así se dice- con el hecho cruel e irreversible de la muerte, y con la finitud que la muerte implica, la humanidad, no siendo capaz de aceptarla, ha puesto en movimiento una maquinaria metafísica cada vez más elaborada de un mundo distinto o paralelo (sea el de las ideas eternas o el del reino de Dios), la cual le ayuda a afrontar y superar el pensamiento de su propia mortalidad, así como a esclavizar a una gran porción de esta misma humanidad con la promesa de la redención. Esta narración puede adoptar formas más elaboradas y sofisticadas, pero la mayor parte de las veces se reduce a una oposición o dualidad de lo *real* de la muerte (el último punto traumático) y un escudo o red simbólicos que levantamos y/o empleamos al ocuparnos de ella, al transformarla en otra cosa. Esta explicación, lejos de explicar nada, en realidad no consigue afrontar la pregunta fundamental: ¿cómo llegamos a experimentar nuestra muerte real como traumática? O, para decirlo de una manera aún más directa, ¿cómo llegamos a experimentar nuestra eventual muerte como real (como aquello real que demanda una protección simbólica? Si la muerte es simplemente esto puramente real más allá de todo lo simbólico e imaginario, y estrictamente hablando también más allá de nuestra experiencia, ¿cómo es que tenemos alguna relación con ella, sea de miedo, de ansiedad, o la que sea? La respuesta de Lacan es que la muer-

te entra en nuestras vidas *como real* en virtud del significante; esto es, precisamente en virtud de lo significante:

> ¿Cómo puede el hombre, es decir, un ser vivo, tener acceso... a su propia relación con la muerte? La respuesta es: en virtud del significante en su forma más radical. Es en el significante y en la medida en que el sujeto articula una cadena significante, como él se enfrenta al hecho de que podría fallar en la cadena de lo que [él] es[5].

En otras palabras, lejos de protegernos de la muerte, lo simbólico es precisamente nuestro encuentro enfático con la muerte en cuanto *real.* Introduce la muerte en la vida (como parte de nuestra «experiencia de la vida»), no en el sentido de que morimos sólo «simbólicamente» (o de que podemos imaginarnos a nosotros mismos muriendo o podemos hablar de ello: Lacan no está hablando del significante «muerte», sino de cualquier cadena significante), sino en un sentido mucho más fundamental, en el cual, por la vía del significante, del habla, la muerte literalmente entra en nuestra vida, en medio de nuestra vida, se convierte en parte de nuestras experiencias fundamentales, y da forma a cualesquiera ansiedades y sentimientos que pudiéramos tener en relación con el hecho de que un día realmente moriremos. Nuestra manera de entrar en el habla y convertirnos en sujetos del significante es lo que constituye nuestra experiencia de la muerte, y también provee el marco o paradigma de nuestra relación con ella. Nos hallamos, por consiguiente, ante dos niveles o dos dimensiones de lo simbólico que están intrínsecamente conectados, pero sin embargo son diferentes: el de atravesar «la muerte por el significante» y el de poder hablar de ella y relacionarse con ella. El primer nivel es, estrictamente hablando, trascendental o constitutivo de nuestra subjetividad y nuestra experiencia como tal. El hecho de que derive de una dimensión absolutamente inmanente de la vida humana -el habla- no lo hace menos trascendental en el sentido más arriba definido. (Y se podría mantener que no existe ninguna teoría

[5] J. Lacan, *The Ethis of Psicoanálisis,* Londres, Routledge, 1992, p. 295; traducción ligeramente modificada [ed. cast.: *El seminario 7: La ética del psicoanálisis,* Lanús, Paidós, 2007, p. 352],

conceptualmente sostenible de la inmanencia que no incluya esta dimensión trascendental, sea cual sea el nombre que le dé.)

En conclusión, yo conozco la muerte porque hablo, y no necesariamente de la muerte. Si tengo ansiedades con respecto a mi muerte, es porque hablo. Pero esto es también lo que complica el relato sobre la finitud humana y nuestra reluctancia a aceptarla. ¿En qué, pues, la perspectiva lacaniana (y hegeliana) difiere de la *doxa* contemporánea de la finitud humana? Ciertamente, no en la alimentación de una creencia en la inmortalidad, ni en el mantenimiento de que hay una parte o una dimensión de los hombres -llámese el alma o el sujeto en cuanto opuestos al individuo o el *ego*- que sea en cuanto tal infinita. La diferencia es mucho más interesante. El concepto contemporáneo predominante de la finitud humana tampoco es, por supuesto, simplemente el de recordarnos que tarde o temprano caeremos muertos y ningún alma abandonará nuestro cuerpo para unirse a su Padre celestial. Se refiere -para decirlo sencillamente- a los límites y limitaciones de los seres humanos *vivos.* Aquí la finitud no es sino la noción enfática o un Significante-del-Amo de todo lo que la vida humana implica en términos de limitaciones, de incompletud, división, falta de articulación, antagonismo, exposición a los demás, «castración»; de *impasses* del deseo, o de dos o más finales que nunca coinciden exactamente para formar un círculo perfecto. Es sobre un quiasmo que determina fundamentalmente la condición humana. ¿No es también así, sin embargo, como en este discurso, en la manera en que emplea la finitud como su Significante-del-Amo, este último aparece precisamente como la clausura de lo que se dice que resiste a toda clausura? Donde más claramente detectable es esto es precisamente en la reduplicación de una descripción por la prescripción, en el paso del «Somos seres limitados, divididos, expuestos» al «¡Sed limitados, divididos, expuestos!» (esto es, *debéis* aceptar esto): por lo cual esto último constituye la parte ética del pensamiento contemporáneo sobre la finitud humana. Puede verse aquí una especie de inversión de Wittgenstein y su «De lo que no se puede hablar, lo mejor es callar»; no es una paradójica prohibición de lo imposible, sino, más bien, un paradójico interdicto de lo posible, de lo que hay. Pese a las numerosas referencias, en esta ética, a la posibilidad del cambio y de la política emancipatoria, esta posibilidad se ve en gran medida bloqueada precisamente por el imperativo de lo po-

sible. En relación con esto, la postura lacaniana no es -como a veces se la describe o se la critica- la de un imperativo de lo imposible, de forzar a uno mismo o a otros más allá de los límites de lo humanamente posible; afecta al estatuto ontológico / conceptual de estos límites... y, lo que es más importante, de la muerte. La diferencia crucial entre la perspectiva hegeliano / lacaniana y la de la *doxa* contemporánea de la finitud es que en la primera la muerte es la *condición de posibilidad* de lo que es humano (pero también de lo que es inhumano); mientras que en la segunda la muerte es el *límite de posibilidad* de lo que es humano (y es también en este sentido como yo he empleado el término «clausura» más arriba).

Una característica (o síntoma) muy significativa de esta ética de la finitud humana es la manera en que normalmente aborda la cuestión del exceso. Las diferentes formas de exceso (y especialmente la de la violencia y el odio) se ven no como pertenecientes a la cadena definida por la finitud humana (la división, la incompletud, las limitaciones...), sino como resistencia a la finitud o a su aceptación. La violencia y el odio no pueden contarse como debilidades humanas, pues en ese caso estaríamos bajo un imperativo ético a «tolerarlas» y aceptarlas. Por tanto, deben de ser una reacción y una resistencia a nuestra debilidad, formas de desmentirla y, por consiguiente, de desmentir nuestra humanidad básica. Sin embargo, si hay una lección fundamental del psicoanálisis, es precisamente la del reconocimiento del exceso como el núcleo mismo de la humanidad: no simplemente como actitudes egoístas, agresivas, autointeresadas hacia otros, sino también, y esto es más interesante, como la inclinación humana a actuar contra el propio autointerés de uno. Y con ello me estoy refiriendo al abandono del autointerés no en favor de metas éticas superiores, sino en procura del propio goce personal. La *jouissance,* con su naturaleza siempre excesiva, «excedente», así como el deseo en su negatividad radical, complican necesariamente el relato de la aceptación de la finitud personal, pues introducen (o indican) una fundamental *contradicción en esta finitud misma.* Uno podría, por supuesto, replicar que esta contradicción humana es la marca misma de su finitud. Pero este movimiento es precisamente el de la clausura. Por el contrario, debería darse otro paso conceptual; no se trata simplemente de que, en cuanto seres humanos, estamos mar-

cados por una contradicción fundamental, y somos, por consiguiente, finitos: la contradicción se aplica, o amplía, a la finitud misma que es nuestra «condición humana». Pues lo que está en juego es que nuestra finitud es siempre-ya una *finitud fracasada:* podría decirse una finitud con una grieta en ella. Lacan sitúa la «grieta» en el punto de incidencia del significante, en su doble efecto. Por una parte, el significado nos desarraiga, nos saca de una inmersión inmediata en nuestra sustancia natural, y nos expone al curso fluido de la cadena significante. Por otra parte, induce a nuestra apasionada, obstinada sujeción a un vínculo específico del significante y el goce (o deseo), nos deja «pegados» a él. No es sólo que el significante introduce la muerte en medio de nuestra vida (transformándolo así de un límite externo, o una detención final de la vida, en su límite inherente y condición de posibilidad): con ello, también introduce una brecha en nuestra finitud. Y podría decirse que es ahí donde en último término podemos localizar la impotencia o ineficacia de simplemente afirmar y reafirmar el hecho de la finitud humana ante el discurso religioso: este discurso usa y abusa precisamente de la contradicción de la finitud humana, explota una experiencia humana fundamental, que la «metafísica de la finitud» en la mayoría de los casos se niega a reconocer o a considerar como real.

Es aquí donde la comedia llega mucho más lejos. La cuestión conceptual -expuesta, de una manera teatral, por la comedia- no es otra que ésta: la finitud de la realidad humana es, desde el mismo comienzo, una finitud paradójica, una finitud con un fallo. Para los seres humanos, en cuanto seres dotados de habla (y por tanto también de goce y deseo), no hay algo así como una finitud aproblemática (que, por alguna misteriosa razón, deberían negarse a aceptar). ¿Sería más correcto decir que la humanidad sería más que feliz de poder vivir apaciblemente en su finitud, pero que hay algo que roe esta finitud desde dentro, la erosiona, la pone en cuestión?

La finitud humana tiene un agujero, y es precisamente este «agujero» lo que se ha postulado, en el discurso religioso, como enfrentado al hombre como su otra, eterna esencia. A este respecto, si la inmanencia significa algo, significa que lo único «moderno» que el hombre necesita aceptar o asumir no es (simplemente) la finitud, sino precisamente este «agujero en la finitud» que es el espacio topològico de las nociones metafísicas del alma y

Dios (en lugar de «rellenar» este agujero con afirmaciones más o menos patéticas sobre la finitud humana, en la esperanza de que expulsarán las representaciones religiosas del alma y de Dios). El problema no es, por consiguiente, simplemente la finitud, sino el inherente exceso o carencia que son parasitarios en él, así como lo impulsan a sus más espectaculares logros y creaciones, en las que la consciencia y el pensamiento humanos son incesantemente incorporados fuera de sí mismos.

Así que tal vez la manera más certera de articular la cuestión de la finitud / infinitud humana sería decir: no solamente no somos infinitos; ni siquiera somos finitos.

Si nos detenemos aquí y volvemos a pensar sobre la comedia, quizá veamos más claramente que la materia de la que están hechas las comedias es precisamente este agujero en la finitud, en sus diferentes y diversas formas. Los personajes cómicos, así como las situaciones cómicas, no solamente ponen de manifiesto este hecho, sino que también lo utilizan abundantemente como la fuente generadora de lo que ellos mismos crean.

Dos breves observaciones han de añadirse aquí.

La primera es que la «finitud fracasada» no es sino otro término para lo que previamente llamé la «física de lo infinito» (en cuanto opuesta a la metafísica de lo infinito y la metafísica de lo finito). «Lo infinito» se refiere a la contradicción misma implícita en la condición humana, una contradicción que no puede precisamente calificarse de finita (es decir, como algo con un fin necesario e *inherente),* mientras que la «física» se refiere al hecho de que esta contradicción infinita siempre se materializa en objetos y acciones muy concretos y finitos, y de que existe solamente a través y con éstos.

La segunda observación afecta a la relación entre lo concreto y lo universal que funciona en el arte de la comedia. Si nos detenemos brevemente a considerar la diferencia entre la ironía y la comedia propiamente dicha, advertiremos que ésta es en gran medida la diferencia entre señalar los límites y limitaciones de, por ejemplo, lo universal, y refrendar estos límites transformándolos en los puntos mismos del infinito y genérico poder de lo universal. Consideremos primero la famosa doble pintada:

«Dios ha muerto». Nietzsche.
«Nietzsche ha muerto». Dios.

Esto es ironía en su grado más puro, en su fórmula mínima. El giro irónico resalta la limitación, la determinación particular, concreta del lugar de la enunciación, que entonces desmiente la universalización de la afirmación. De lo que se trata en el giro irónico citado no es, por supuesto, de simplemente reafirmar a Dios contra Nietzsche; el suplemento que introduce está ahí para poner en primer plano la brecha entre la afirmación (su contenido, que se supone universal) y el lugar de la enunciación (que se supone siempre particular), y esta brecha se emplea para «probar» la imposibilidad (la contradicción interna) de las afirmaciones o verdades universales. Cualquier afirmación universal podría ser rebatida señalando el lugar particular (concreto) de su enunciación. Sin embargo, ¿no reside el límite de esta clase de ironía en el hecho de que no reconoce la posibilidad de un «universal concreto» (así como la posibilidad de una «particularidad abstracta»), y se queda dentro de los parámetros de la oposición entre la universalidad abstracta y la particularidad concreta? El giro introducido por el verdadero espíritu cómico es precisamente trascender esta oposición y apostar por la posibilidad de un universal concreto. En el contexto de nuestro ejemplo, el verdadero giro cómico adoptaría, por tanto, la siguiente forma:

«Dios ha muerto. Y yo tampoco me siento muy bien».

Éste es un ejemplo espléndido de la «universalidad singular», que podría definirse así: lo que está en juego no es simplemente el valor universal de una afirmación (de su contenido), sino la universalizabilidad del lugar de la enunciación mismo. En este caso, el lugar de la enunciación no socava la universalidad de la afirmación, sino que se convierte en su brecha interna misma, aquella que por sí sola genera la única (posible) universalidad de la afirmación.

11

Lo desconocido familiar, lo siniestro, lo cómico: los efectos estéticos del experimento mental

Robert Pfaller

1. EL CONSIDERABLE ENCANTO DE UN MÉTODO DUDOSO

Soy un poeta. Eso me hace interesante[1].

La misma expresión «experimento mental» llama la atención. Su uso contiene una proposición atrevida, a saber: que uno puede descubrir hechos o principios desconocidos puramente en el pensamiento: una afirmación que puede provocar la contradicción o bien motivar experimentos sobre uno mismo. La incertidumbre de esta proposición no parece restarle atractivo. Por el contrario: el experimento mental se convierte en una idea incluso más fascinante cuanto menos esté fuera de cuestión su eficacia. Mientras que el concepto de los métodos probados de llegar al conocimiento puede dejarnos indiferentes, la idea de un método de tal valor incierto consiste en esta desproporción: en esta desequilibrada *ratio* entre el atractivo y la ejecución, por así decir.

La ambigüedad del concepto bien puede contribuir significativamente a la atractiva incertidumbre que envuelve la idea del experimento mental. ¿Qué significa exactamente este concepto? ¿Procede el experimento mental según los métodos empíricos, con el objetivo de preparar experimentos empíricos, definir su significado

[1] W. Majakowski, *Her mit dem schönen Leben. Gedichte, Poeme, Aufsätze, Reden, Briefe und Stücke,* Fräncfort del Meno, Suhrkamp, 1982.

o incluso predecir sus posibles resultados? ¿Puede el experimento llevado a cabo en el pensamiento reemplazar los experimentos reales cuando éstos no son factibles? ¿Es un viaje a la ficción con un (posiblemente imprevisto) valor científico? ¿Es un instrumento de la ética que facilita la toma individual de decisiones con ayuda de supuestos irrealistas?[2]. ¿O bien es la representación artística de un mundo irreal por lo que, de manera bastante extraña, las personas reales -sin haber alcanzado ninguna clase de conocimiento- se ven, sin embargo, influidas y movidas al menos con tanta fuerza como por otras representaciones artísticas?

La heterogeneidad de las clases de experimentos mentales que primero se vienen a la mente en el curso de un breve repaso mental muestra que el no-ser del que se trata en los experimentos mentales puede expresarse de al menos tantos modos como Aristóteles determinaba para el ser.

1.1

El filósofo Ludwig Wittgenstein también hace hincapié en la cuestionabilidad de los experimentos mentales... mientras, simultáneamente, este concepto asoma en su obra con toda su ambigüedad. Por lo que al valor teórico se refiere, Wittgenstein opina

[2] En este sentido emplea Lacan el término «experimento mental» (J- Lacan, *Das Seminar, Buch VII: Die Ethik der Psychoanalyse* [1959-1960], Weinheim, Berlín, Cuadriga, 1996, p. 373) [ed. cast.: *El seminario 7: La ética del psicoanálisis,* Lanús, Paidós, 2007, p. 372]; véase S. Critchley, «Comedy and Finitude: Displacing the Tragic-Heroic Paradigm in Philosophy and Psychoanalysis», en *Ethics - Politics - Subjectivity. Essays on Derrida, Lévinas and Contemporary French Thought,* Londres y Nueva York, Verso, 1999, p- 226. El kantiano experimento mental ético de la «horca» (con cuya conclusión, como se sabe, Lacan no estaba de acuerdo) forma parte de este mismísimo tipo: «Supóngase que alguien afirme que su inclinación al placer sensual es para él una tentación totalmente irresistible. Si en el lugar en el que es tentado se erigiera una horca para colgarlo de ella inmediatamente después de haber saciado sus pasiones, ¿no resistiría entonces a su inclinación? No necesitamos dudar mucho cuál sería su respuesta» (I. Kant, *Kritik derpraktischen Vernunft* [1788], Werkausgabe, voi. VII, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1977, p. 140) [ed. cast.: *Crítica de la razón práctica,* México, Porrúa, 1977, p. 112]; véase también http://www.btinternet.com/~glynhughes/squashed/kant.hetm; J. Lacan, «Kant mit Sade» [1963], en *Schrijten,* voi. II, Weinheim, Berlín, Cuadriga, [3]1991, pp. 152 ss. [ed. cast.: *Escritos,* voi. II, México, Siglo XXI, 1978, pp. 337 ss.].

firmemente que no es posible hacer experimentos mentales: «Ver una mesa en la imaginación no es más ver una mesa que la imagen del resultado de un experimento imaginario es el resultado de un experimento»[3]. Por otro lado, Wittgenstein es quizá uno de los filósofos que con más fuerza y de manera más impresionista operan con algo a lo que uno se podría referir como experimentos mentales; por eso es por lo que casi siempre aparece en los discursos sobre el tema. El atractivo de su filosofía deriva en gran parte del hecho de que una y otra vez desarrolla las ideas más divertidas, absurdas y sorprendentes a fin de torcer sus líneas de argumentación (entre ellas, incluso su rechazo del experimento mental mismo): «¿Por qué no puede mi mano derecha dar dinero a mi mano izquierda?». «Imagínese a una criada dejando caer una bandeja de té y todo lo que se halla en ella con todos los signos externos de la prudencia.» «¿Por qué un perro no puede simular dolor? ¿Es demasiado honesto?»[4].

Wittgenstein, sin embargo, señala el uso de estas paradójicas intervenciones y sus ubicaciones: pues lo que nos separa de la verdad no es meramente la falta de conocimiento. Son con más frecuencia las opiniones preconcebidas y familiares: «ein Bild hielt uns gefangen» («una imagen nos tenía cautivos»[5]). Dondequiera que éste sea el caso, otra imagen, una contraimagen, debe interponerse:

> Yo quería poner esa imagen ante él, y su *aceptación* de la imagen consiste en su manera de inclinarse a considerar un caso dado de manera diferente; esto es, a compararlo con *este* más que con *aquel* conjunto de imágenes. He cambiado su *manera de mirar las cosas*[6].

La contraimagen es el experimento mental de Wittgenstein. Su uso consiste no en adquirir conocimiento sobre lo previamente desconocido, sino en acabar con presupuestos teóricos previamente dados por garantizados.

De manera que la cuestión tratada con ayuda de este experimento mental no es el objeto sobre el que deseamos saber algo,

[3] L. Wittgenstein, *Philophische Untersuchungen,* Fräncfort del Meno, Suhrkamp, ²1980; *Philosophical Investigations,* Oxford, Blackwell, ³2001, 80e (p. 265).

[4] *Ibid.,* 80e, 60e, 76e (pp. 268, 173, 250).

[5] *Ibid.,* 80 (p. 115).

[6] *Ibid.,* 49e (p. 144).

sino la idea fija que teníamos sobre este objeto. Tras realizar con éxito un experimento mental, solemos saber menos que antes sobre el objeto; sólo podemos formular mejores preguntas. Los experimentos empíricos producen respuestas a las preguntas, mientras que los experimentos mentales activan preguntas donde previamente sólo existían respuestas prematuras.

Con su fuerza imaginativa, el experimento mental interviene en el campo que el filósofo de la ciencia Gastón Bachelard denomina el «imaginario del espíritu científico». Los experimentos mentales salvan los obstáculos epistemológicos erigidos por el imaginario[7]. Estos avances son de un valor vital: sólo con ellos alcanza una teoría un objeto y se vuelve capaz de formular preguntas sobre él. Según Bachelard, ninguna ciencia se ha establecido jamás sin este avance preliminar[8]. Desde entonces, las teorías constructivistas de la ciencia, según Bachelard, consideran que el poder de la construcción teórica distancia de nuestros supuestos y opiniones habituales como uno de los criterios de ejecución más cruciales para el trabajo teórico[9].

1.2

La razón de que el experimento mental parezca antojarse tan fascinante, pese a la grandísima incertidumbre sobre su empleo teórico, es quizá su fuerza, que se dirige hacia lo que es imaginario. Contrariamente a la impresión que pueda dar, lo imaginario no se ocupa de objetos, sino de sujetos que imaginan estos objetos. Y tiene menos que ver con la realización que con el deseo. Bachelard señala:

> Basta con hablar sobre un objeto para hacernos creer que somos objetivos. Pero, en nuestra primera elección, el objeto más bien nos designa a nosotros que nosotros lo designamos a él, y lo que consideramos nuestras ideas fundamentales sobre el mun-

[7] G. Bachelard, *Die Bildung des wissenschaftlichen Geises. Beitrag zu einer Psychoanalyse der objektiven Erkenntnis,* Francfort del Meno, Suhrkamp, 1978, pp. 46 ss. [ed. cast.: *La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo,* Madrid, Siglo XXI, 1999, p. 40],

[8] Bachelard, *Die Bildung,* cit., pp. 46 ss. [ed. cast. cit.: pp. 40 ss.].

[9] F. Wallner, *Die Verwandlung der Wissenschaft. Vorlesungen zur Jahrtausendwende,* ed. de M. Jandi, Hamburgo, Dr. Kovac, 2002.

do no son muchas veces sino revelaciones confidenciales sobre la juventud de nuestro espíritu[10].

Mientras que las cogniciones reales carecen de interés para la mayoría de las personas y pueden, por consiguiente, ser relegadas a una «enciclopedia del conocimiento inútil»[11], los experimentos mentales siempre tienen que ver con nosotros mismos, nuestras ideas y deseos, y es, por tanto, enormemente interesante, aunque la cognición obtenida sea marginal o trivial.

De manera que la tesis central del estoico Epicteto parece haberse probado: no son nunca los hechos lo que excita a las personas, sino siempre sus nociones imaginarias sobre esos hechos[12]. Es precisamente debido a que el experimento mental se ocupa de la imaginación, no de hechos, por lo que puede causar excitación (normalmente placentera). A este respecto, los efectos son estéticos, no teóricos. El interés en superar la imaginación y los obstáculos cognitivos es en consecuencia, también, estético: deshacerse de las ilusiones -ser capaz de conectar entre imágenes que persisten en una idea fija- es una sensación placentera. Esto no completa todavía la cognición, pero el enfoque le da un aliento vital.

Ésta puede ser una de las razones por las que la crítica filosófica dirigida a la superación de los obstáculos cognitivos -como Jonathan Culler, por ejemplo, observa[13]- se ha desgajado de la filosofía, así como de las ciencias, y se ha convertido principalmente en un asunto del arte (y prácticas teóricas asociadas) a lo largo de las últimas décadas.

1.3

Thomas Macho y Annette Wunschel plantean una estimulante cuestión en su libro sobre el experimento mental: «¿Qué queremos

[10] G. Bachelard, *Epistemologie, Ausgewählte Texte,* ed. de D. Lecourt, Francfort del Meno, Ullstein, 1974, p. 134; traducción mía [ed. cast.: *Epistemología. Textos escogidos por Dominique Lecourt,* Barcelona, Anagrama, 1989, p. 147].

[11] W. Haefs, *Handbuch des nutzlosen Wissens* [19891, Múnich, DTV, [14]2003.

[12] Véase Epicteto, *Handbüchlein der Moral,* Leipzig, Reclam, 1920, p. 13 (§ 5); véase también http://www.geocities.com/khslOuk/enchiridion.htm.

[13] Véase J. Culler, *Dekonstruktion, Derrida und diepoststrukturalistische Literaturtheorie,* Reinbek, Rowolt, 1999, pp. 9 ss. [ed. cast.: *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo,* Madrid, Crítica, 1989, pp. 13 ss.].

realmente saber cuando formulamos tales preguntas [en un experimento mental]?»[14]. A fin de encontrar una respuesta, nos gustaría deducir conclusiones de estas consideraciones, a saber: que las personas que llevan a cabo experimentos mentales no pretenden en muchas ocasiones alcanzar el conocimiento. El psicoanálisis lacaniano (contrario al supuesto freudiano del «Wififtreib», la pulsión al conocimiento) señala que uno de los empeños humanos más fuertes en relación con la cognición aspira a no conocer ciertas cosas[15]. Un buen número de experimentos mentales en la literatura y el cine, por consiguiente, no tratan de los principios de un mundo desconocido (por más que sí, por alguna oscura razón, todavía interesante para nosotros) que enriquezca nuestro conocimiento previo, sino de nuestro mundo actual de un modo reconociblemente distorsionado, paródico. Por eso es por lo que el preámbulo «Cómo sería si...» es simplemente un encantador disfraz para la afirmación: «Así es aquí y ahora».

Por ejemplo, la idea básica de la película *Minority Report* (USA, 2002) -que a los delincuentes se los puede detectar antes de que cometan sus delitos- describe una hipótesis que ya se está siguiendo en las ciencias sociales; con la ayuda de recientes procedimientos de examen, hoy en día se hacen intentos de distinguir entre, por ejemplo, latentes infractores psicóticos, agresivos, y otros personajes que son más abiertamente peligrosos y más fáciles de percibir. La película de ciencia ficción *El planeta de las mujeres,* rodada en Checoslovaquia en los años setenta, describe un mundo en el que los hombres y la mermelada real son respectivamente abolidos y prohibidos. Trata de un modo humorístico de elementos fácilmente identificables del mundo del socialismo realmente existente: de círculos disidentes que en secreto comen mermelada real, así como de la traición de los principios por la elite, que en realidad son varones. *Matrix* (USA, 1999) no sólo trata de una sensación actual entre los residentes en el llamado «Primer Mundo» de que están viviendo en una economía ar-

[14] Véase *Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur,* ed. de Th. Macho y A. Wunschel, Francfort del Meno, Fischer, 2004, p. 13.

[15] Véase S. *¿izek,* -Happiness as an ideological Category», en *Madam, I'm Adam. The Organization of Private Life,* ed. de P. Zart Institute Kunstuniversität Linz, Bereich Experimentelle Gestaltung, Rotterdam, Linz, 2003, pp. 116 ss.

tificial, así como en un mundo basado en la información fraudulenta[16], sino también -leída a contrapelo- de un puñado de metafísicos antiplacer que, sin ninguna razón, prefieren tragarse la pildora roja de la verdad asumida que la pildora azul de una vida cómoda. Aquí es fácil detectar en la actual cultura cotidiana las tendencias ascéticas tan conductoras a la política neoliberal, según la cual todo lo que produce placer (fumar, beber, el «lenguaje adulto», el sexo, etcétera) se convierte cada vez más en una aversión susceptible de ser perseguida judicialmente (de manera semejante al mundo del *Planeta de las mujeres).*

De manera que estas clases de experimento mental nunca nos arrastran a mundos desconocidos, sino siempre a «mundos extraños que nos son familiares»[17]. Los efectos a los que aspiran estos experimentos mentales no son teóricos, sino estéticos. No se realizan con la intención de proporcionar cognición, sino de procurarnos placer: por ejemplo, el placer de distanciarnos mediante el reconocimiento.

2. REÍRSE O ASUSTARSE

Todas mis obras y tragedias resultan divertidas sólo porque son ra-

Si en un experimento mental así es posible distanciarse del propio mundo que nos es familiar mediante el preámbulo «Y qué pasaría si...», entonces pueden surgir dos tipos de placer: o bien, cuando se imagina un mundo extraño, se nos recuerda nuestro propio mundo de un modo peculiar, siniestro, o bien soltamos una carcajada porque en lo que acaba de aparecer como un mundo extraño (en un momento previo, o para otra persona) nosotros reconocemos el nuestro propio.

El experimento mental, como una manera de crear efectos estéticos basados en los principios de lo desconocido que nos

[16] Véanse interpretaciones análogas de *¿izek* sobre *El show de Truman,* en S. *¿iíek, Welcome to the Desert of the Real! Five Essays on September 11 and Related Dates,* Londres y Nueva York, Verso, 2002, pp. 12 ss.

[17] Véase S. Vockrodt: http://morgenwelt.de/kultur/000828-filmplaneten.htm.

[18] O. von Horvath, *Gesamelte Werke,* vol. 8, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1978, p. 664.

es familiar, desempeña un papel decisivo en dos géneros específicos: en el cómico de la comedia, y en el siniestro. Estos dos géneros presentan una peculiar analogía estructural, que hasta la fecha apenas se ha mencionado. Sin embargo, el habla cotidiana muestra una cierta sensibilidad al respecto: por ejemplo, la frase «Tuve una sensación graciosa», que se refiere más bien a algo *siniestro* que a las conocidas características de la comedia. A la inversa, las cosas se describen a veces como investidas «de una rara gracia»; esto de nuevo se refiere menos a algo que realmente dé miedo -en lo cual consiste lo siniestro- que al resaltado aspecto gracioso de las cosas[19].

En al menos cuatro aspectos, lo cómico de la comedia y lo siniestro coinciden. Llamemos a estos cuatro aspectos la *ocurrencia de la causalidad simbólica,* el *éxito,* la *repetición* y el *doble.* A fin de indicar, al menos, la medida en que estos puntos forman un sistema, trataré de desarrollar un modelo coherente, empezando por un evidente rasgo genérico de la comedia.

Uno de los rasgos más destacados y notables de la comedia parece ser su *posición polígama.* La poligamia en la comedia es evidente. No sólo hay frecuentes ocurrencias del adulterio, matrimonios múltiples o líos amorosos que implican a más de dos personas (ninguno de los cuales es necesariamente divertido *per sé)*[20], sino que la comedia suele proclamar tal poligamia como un concepto de la felicidad[21]. Muchos finales felices -en la obra de Lubitsch, por ejemplo- consisten en el hecho de que un *ménage á trois* ha pre-

[19] En el famoso ensayo de Sigmund Freud sobre lo siniestro, hay tres pasajes en los que señala el posible desplazamiento de lo siniestro a lo cómico. (Sigmund Freud [1919]: «Das Unheimliche», en *Studienausgabe,* vol. IV, Francfort del Meno, Fischer, 1989, pp. 237, 247, 252) [ed. cast.: «Lo siniestro», en *Obras completas,* vol. VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974, pp. 2495, 2501, 25051. En la teoría de Jacques Lacan, lo siniestro y lo cómico se determinan a través de la aparición del *objetpetit a* (sobre esto véase J. Lacan, «Die Bedeutung des Phallus» [1958], en *Schriften,* vol. II, Weinhelm, Berlín, Cuadriga, ä1991, p. 130 [ed. cast.: *Escritos,* vol. I, México, Siglo XXI, 1978, pp. 281 ss.]; Lacan [1962-1963], *Seminar X: Die Angst* [inédito], sesión del 30 de enero de 1963; en comparación con M. Dolar, «The Aesthetics of the Uncanny», *Mesores. Zeitschrift für philosophischen Ost-West-Dialog,* 3 (1991), pp. 51 ss., 57 ss.

[20] Por el contrario, en recientes obras sobre este tema, todo acaba a menudo en una catástrofe. Véase, por ejemplo, *La ventisca* (USA, 1997, Angie Lee), *Marie-Jo y sus dos amores* (Francia, 2001, Robert Guédiguian).

[21] F. Engels, *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats. Im Anschluss an Lewis H. Morgans Forschungen,* Berlin, Dietz, 1973, p. 80 [ed.

valecido sobre la monogamia y sigue adelante. El reciente trío Cate Blanchett / Billy Bob Thornton / Bruce Willis en la estupenda comedia de gángsters *¡Bandidos!* de Levinson (USA, 2001) es un raro ejemplo actual (esto es cierto del género cómico en general).

Ello se basa en un primer atributo estructural de la comedia, a saber: la regla «la diversión se vuelve mortalmente seria» o «la representación se convierte en lo representado». Muchas de las aventuras polígamas en la comedia se producen porque el argumento demanda que el amor se finja, y este amor fingido luego se convierte en realidad. En la disparatada comedia de Jack Conwall *Una mujer difamada* (USA, 1936), por ejemplo, William Powell tiene que contraer un falso matrimonio con Jean Harlow, por instrucciones de un periódico, a fin de arruinar, como hombre casado, la reputación de la hija del millonario Mirna Loy fingiendo amor en un lío con ella. Por supuesto, conforme a las leyes de la comedia, el amor verdadero se desarrolla -por parte de ambas damas, así como por el lado de Powell-, lo cual lleva a una vertiginosa sucesión de complicaciones sumamente divertidas.

Este principio por el que un juego se convierte en realidad puede también denominarse la *ocurrencia de la causalidad simbólica*[22]. Esto es el equivalente a la posición antipsicológica mantenida por la comedia. A diferencia de la tragedia, la comedia se rinde a lo real, lo representado, la apariencia, lo obvio, no a las intenciones de los actores. La comedia arguye que «el amor siempre existe cuando es fingido». En este respecto, la comedia es materialista y (lo que es lo mismo en este caso) estructuralista. La tragedia, por otro lado, sugiere básicamente que los actores tienen derecho a sus intenciones, sentimientos y creencias, en cuanto opuestos a lo representado, la apariencia y lo obvio. La tragedia arguye que «lo decisivo no es la actuación, sino lo que los actores sienten en su interior»[23]. La posición de la tragedia es, por tan-

cast.: *El origen de la familia, de la propiedad privada y del Estado. En relación con las investigaciones de L. H. Morgan,* Madrid, Ayuso, 1872, p. 68].

[22] C. Lévi-Strauss, «Die Wirksamkeit der Symbole», en *Strukturale Anthropologie,* vol. I, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1978, pp. 204-225 led. cast.: «La eficacia simbólica», *en Antropología estructural,* Barcelona, Paidós, 1995, pp. 211-227].

[23] Esto es también cierto, por ejemplo, en la cuestión de la identidad equivocada. La comedia dice: tú eres mucho más fácil de confundir de lo que te gusta creer. La tragedia, por otro lado, sostiene: en realidad, tú lo eres más de lo que todos piensan (véase Robert Pfaller, *Die Illusionen der anderen. Über das Lustprinzip in ferKultur,* Francfort del Meno, Suhrkamp, 2002, pp. 194 ss.).

to, idealista y metafísica. El hecho -con el que estamos familiarizados por la vida cotidiana- de que lo que se representa puede resultar de la representación no puede, por consiguiente, representarse en la tragedia. Para la tragedia, que tan preocupada está por la seriedad, la idea de que la seriedad puede resultar de la representación teatral es intolerable.

Las cosas vuelven a ser bastante diferentes en el género de lo siniestro. Del mismo modo que lo cómico en la comedia, lo siniestro suele presentarse porque lo representado mismo resulta de la representación, o así parece. Freud, por ejemplo, menciona una historia inglesa en la que

> un matrimonio joven... se instala en una casa amueblada en la que hay una mesa de forma curiosa, con cocodrilos tallados en ella. Hacia el anochecer comienza a difundirse por la casa un olor intolerable y muy específico; en la oscuridad tropiezan con algo; parecen ver una vaga forma deslizándose por la escalera: en suma, se nos da a entender que la presencia de la mesa causa que fantasmales cocodrilos acechen el lugar, o que los monstruos de madera cobran vida en la oscuridad, o algo así[24].

De manera que la historia trata de la ocurrencia de la causalidad simbólica, o, como dice Freud, del caso de que «un símbolo asume todas las funciones de la cosa que simboliza» *(ibid.).* Aquí vuelve a darse el momento antipsicológico, que aparecía en la causalidad simbólica de la comedia. El mejor juicio «psicológico» intrínseco del actor (por ejemplo, que los cocodrilos tallados son «meros símbolos») sale perdiendo contra la impresión superficial de que las cosas podrían ser diferentes. En términos de lo siniestro, esto puede mostrarse más claramente como sigue.

Además de la regla de «la representación teatral se convierte en realidad», un segundo rasgo estructural puede deducirse de la comedia de la poligamia: el paradigma del *éxito.* En la comedia, todo acaba bien... a menudo demasiado bien. En *Una mujer difamada,* el pobre William Powell consigue dos conquistas amorosas reales en lugar de una meramente falsa. Josef Tura, el bravo actor de *Ser o no ser,* es capaz de demostrar en los cuarteles de la Gestapo que él es el profesor Siletsky y no el difunto, real y también aparente-

[24] Freud, -Das Unheimliche», cit., p. 244 [ed. cast. cit.: p. 25001.

mente más auténtico Siletsky, que también está presente. No sólo esto: poco después, los actores que le acompañan, disfrazados de brigada de las SS, consiguen rescatarlo «desenmascarándolo» y llevándoselo como impostor.

La comedia opera con el principio del éxito, mientras que la tragedia está basada en el principio del fracaso. El amor, en la medida en que existe en la tragedia, está condenado al fracaso... el cual es considerado prueba de su autenticidad. En la tragedia (debido a su posición metafísica), nada auténtico pertenece a este mundo. Por contra, gracias al paradigma del éxito, en las comedias siempre hay mucho amor exitoso: incluso amor abundante, «amor excedente»[25], por así decir, y aquí su éxito es prueba absoluta de su autenticidad, porque en la comedia (debido a su posición materialista) todo lo que es asombroso pertenece a este mundo.

Como en la comedia, el género de lo siniestro se basa en el principio del éxito. Freud escribe sobre lo que considera uno de los «innegables ejemplos de lo siniestro»:

> En la historia del *Anillo de Polícrates,* el rey de Egipto se aparta horrorizado de su anfitrión, Polícrates, porque ve que cada deseo de su amigo se cumple al instante, que cada una de sus preocupaciones es disipada sin tardanza por el destino. Su anfitrión se ha vuelto «siniestro» para él[26].

Lo que sorprende aquí es que lo siniestro aparece como puro éxito, pero sin ninguna adición obvia de horror evidente. El invitado de Polícrates explica su sentimiento con la idea de que «el hombre demasiado afortunado ha de temer la envidia de los dioses»[27].

Como esta información es cuestionable, Freud ilustra el carácter siniestro de tal éxito con otro ejemplo, en el que el horror es también evidente.

> En la historia clínica de un neurótico obsesivo, he descrito cómo el paciente en una ocasión pasó cierto tiempo en un establecimiento hidropático, de lo cual se benefició enormemen-

[25] Esto se expresa también en numerosos títulos «disparatados» que se refieren al tema de la poligamia, como *Mi esposa favorita* (USA, 1940, Garson Kanin) o *Te quiero otra vez* (USA, 1940, W. S. van Dyke II).

[26] Freud, «Das Unheimliche», cit., p. 239 led. cast. cit.: p. 24961.

[27] *Ibid.,* p. 239 [ed. cast. cit.: p. 24961.

> te. Tuvo, sin embargo, el buen sentido de atribuir su mejoría no a las propiedades terapéuticas del agua, sino a la situación de su habitación, contigua a la de una enfermera muy amable. Así que en su segunda visita al establecimiento pidió la misma habitación, pero se le dijo que estaba ocupada por un anciano caballero, ante lo cual dio libre curso a su enojo diciendo: «Ojalá se muera de repente». Dos semanas más tarde, el anciano caballero sufrió realmente un ataque. Mi paciente consideró esto una experiencia «siniestra»[28].

Con el éxito de esta maldición, el elemento siniestro se hace evidente. Si la dimensión del desastre fuese menos drástica, la situación resultaría humorística; como cuando, por ejemplo, en un partido de fútbol un espectador lanza un conjuro exitoso al jugador del equipo contrario encargado de lanzar un penalti. En el éxito de Polícrates, por otro lado, la razón de la siniestra sensación es menos evidente. Aquí, sin embargo, se abren oportunidades para la comedia, pues a menudo hay un elemento cómico cuando uno obtiene un éxito inesperado en un juego de habilidad, o le toca la lotería tras haber adquirido el billete por casualidad.

Pero los ejemplos de Freud parecen diferir en un punto: Polícrates *no hace nada* para que la suerte le sonría tan asombrosamente; simplemente vive en un mundo que se conforma a sus deseos. (Esto debe parecerle siniestro a quienquiera que, como el huésped, opine que el mundo no es así.) El Hombre de las Ratas, por otra parte, sí hace *realmente algo...* pero no para que la suerte le sonría. Él no quiere realmente que el anciano fallezca. Lo siniestro de este éxito es, más bien, que la maldición surte efecto, aunque no se formuló en serio. En el caso del Hombre de las Ratas, el éxito es al mismo tiempo la ocurrencia de la causalidad simbólica.

Más aún, la causalidad simbólica ocurre no sólo contra sus intenciones, sino también contra su intelecto. Él pensaba que su observación no era más que una broma, meras palabras, pero la realidad responde como si lo hubiera entendido de manera diferente. Su conocimiento racional de que no puede realizar milagros, de que sus palabras no pueden matar, parece haber quedado aquí en

[28] *Ibid.*, p. 239 led. cast. cit.: p. 24961.

suspenso. Esto muestra muy claramente el elemento antipsicológico de lo siniestro que señalábamos en la comedia. Lo que importa no son las intenciones, el conocimiento ni el entendimiento de los actores. La realidad parece seguir a la apariencia: en este caso, la interpretación superficial de lo que el hombre dijo. Además, surge ahí un siniestro tipo antipsicológico de culpa que va en contra de nuestro sentido común: el Hombre de las Ratas se siente culpable, aunque ni quería infligir ni infligió daño alguno. La culpa de lo siniestro se basa más bien en la causalidad simbólica; para tal *culpa mágica*[29] lo que cuenta es la apariencia.

La repetición de escenas es el tercer elemento genérico que la comedia comparte con lo siniestro. En *Ser o no ser* de Lubitsch hay un ejemplo legendario en la duplicada reunión del profesor Siletsky y Campo de Concentración Erhardt, en la que el actor Tura tiene que aparecer primero como Erhardt y luego como Siletsky[30]. La repetición se da también en lo siniestro... y aquí también hace referencia ocasional a la poligamia. El mismo Freud informa de su embarazoso paseo por una ciudad italiana, que repetidamente le llevaba de vuelta a aquella misma calle «de un barrio sobre cuyo carácter pronto no me quedó ninguna duda. En las ventanas de las pequeñas casas no se podía ver más que mujeres pintarrajea-

[29] A este respecto, Dürkheim tiene razón cuando escribe que no hay nada así como el «pecado mágico» (E. Dürkheim, *Die elementaren Formen des religiösen Lebens,* Francfort del Meno, Suhrkamp, 1994, p. 407 [ed. cast.: *Las formas elementales de la vida religiosa,* Madrid, Akal, 1992, p. 281]). Puesto que la magia no está basada en intenciones y acciones, no hay pecado en ella, pero hay culpa. También castigo... autocastigo automático: véase Freud sobre la sociedad de los tabúes: «Un infractor inocente, que quizá, por ejemplo, ha comido carne de un animal prohibido, se sume en una profunda depresión, anticipa la muerte y luego muere de veras» (Freud, *Totem und Tabu,* en *Studienausgabe,* vol. IX, Francfort del Meno, 1912-1923, p. 314 [ed. cast.: *Tótem y tabú,* Madrid, Biblioteca Nueva, 1972, p. 1760]). Este tipo de culpa es tema de otro género estético, a saber, la tragedia con intervención del destino. Su término *culpa trágica* («no puede tomarse en cuenta subjetivamente, pero existe objetivamente»; véase http.-//www. klassikerforum.de/Bodies/gattungen/tragoedie.php) corresponde a lo que he descrito como *culpa mágica.* La antigua tragedia con intervención del destino está en el mismo lado que lo siniestro y lo cómico; se opone diametralmente a la moderna tragedia de personajes.

[30] Con respecto a la repetición en la comedia, el vínculo con la poligamia es fácilmente detectable: al final de *Ser o no ser,* cuando el amante de la esposa del actor que interpreta a Hamlet parece algo apaciguado, alguien completamente diferente abandona la sala justo en el momento en que comienza el monólogo.

das»[31]. En esta ocasión Freud también señala la posibilidad de un desplazamiento a lo cómico.

Por último, la identidad estructural de la comedia y lo siniestro se revela en el recurso a los personajes duplicados. En la comedia de Chaplin *El gran dictador* (USA, 1940), no existe uno, sino dos Hitlers. Y el clásico de Lubitsch sobre el mismo tema contiene un descarado derroche de duplicaciones: dos Hitlers, dos Erhardts y dos profesores Siletsky, con dos barbas falsas. En cuanto elemento de lo siniestro, la duplicación aparece como la figura del *Doppelgänger*^[2]. Aquí la duplicación del yo puede desempeñar un papel privilegiado, a diferencia del *Doppelgänger* de la comedia, pero las otras formas de multiplicidad humana pueden tener también un efecto siniestro. Para que se produzca el efecto siniestro, a veces basta con que una figura aparezca por duplicado. Cerca de Viena había antaño una pareja de gemelos que eran ambos policías. Se supone que se divertían del siguiente modo: uno de ellos hacía parar a todos los coches que superaban los límites de velocidad y reprendía a los conductores por su peligrosa conducción. Unos kilómetros más abajo, esperaba el otro hermano. Informado por teléfono, detenía los mismos coches y decía muy severamente: «¿No acabo de decirle que no conduzca tan deprisa?». Lo que para los hermanos resultaba divertido bien puede haber sido una situación bastante siniestra para los conductores. El famoso comentario de Pascal según el cual «dos rostros que se parecen entre sí nos hacen reír, cuando están juntos, por su parecido, aunque ninguno de ellos por sí mismo nos haga reír»[33], podría, por consiguiente, reformularse conforme al efecto siniestro.

Si estoy en lo cierto en mi afirmación de cuatro puntos sobre la identidad estructural entre la comedia y lo siniestro, entonces se plantea la pregunta de si el experimento mental es apropiado para explicarla. Podría tal vez procurar la clave para comprender este recurrente encuentro siniestro o cómico entre lo siniestro y lo cómico.

[31] Freud, «Das Unheimliche», cit., p. 237 [ed. cast, cit.: p. 24951.

[32] Véase Freud, «Das Unheimliche», cit., p. 234 [ed. cast, cit.: p. 24931; O. Rank, *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie,* Viena, Turia & Kant, 1993.

[33] Véase B. Pascal, *Pensées,* Harmondsworth, Penguin, 1995, p. 5 (§ 13) [ed. cast.: *Pensamientos,* Madrid, Alianza, 1981, p. 27].

3. EL EXPERIMENTO MENTAL EN LO SINIESTRO Y EN LO CÓMICO: MODOS DE TRATAR LAS ILUSIONES

Supóngase que digo de un amigo: «No es un autómata». - ¿Qué información se transmite con esto, y para quién sería información?[34].

¿Por qué es el experimento mental tan apropiado para generar los efectos estéticos de lo siniestro y lo cómico? O, a la inversa: ¿de qué manera están lo siniestro y lo cómico basados en un experimento mental?

Lo que primero nos sorprende es que el tema de un experimento mental suele constituir también el tema de lo cómico y lo siniestro: para Descartes, por ejemplo, la idea de que las figuras humanas podrían en realidad ser máquinas es un experimento mental[35]. Para Bergson, por otro lado, esta idea es el origen de lo cómico[36]. Finalmente, para Freud, el automatismo del hombre es la razón para la sensación de lo siniestro... Aunque, refiriéndose al cuento «Der Sandmann» de E. T. A. Hoffmann, Freud declara (contrariamente a la opinión de E. Jentsch) que no puede pensar «que el tema de la muñeca Olympia, que es según todas las apariencias un ser vivo, sea de ningún modo el único elemento, ni siquiera el más importante, al que deba hacerse responsable de la atmósfera singularmente siniestra evocada por el relato»[37]. Ejemplos innegables de lo siniestro son, sin embargo, para Freud, aquellos casos en los que la repetición compulsiva se afirma como un mecanismo que funciona incesantemente en la conducta humana, dejando a las personas inermes[38].

Esta identidad de motivos entre el experimento mental por una parte y lo siniestro / cómico por otro la posibilita un sim-

[34] Wittgenstein: *Philosophical Investigations,* p. 152.

[35] Véase Descartes: «Sin embargo, ¿veo yo algo más que sombreros y capas que podrían ocultar a fantasmas o a hombres mecánicos?» (véase http://www.fas.nus.edu. sg/philo/writings/meditations/second.html) [ed. cast.: *Meditaciones metafísicas,* Madrid, Espasa-Calpe, 1970, p. 104],

[36] Véase H. Bergson, *An Essay on the Meaning of the Comic,* Los Ángeles, Green Integer, 1999 [ed. cast.: *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico,* Madrid, Espasa-Calpe, 19731, donde describe lo cómico como la ocurrencia simultánea de una ilusión de vida y la impresión de un arreglo mecánico.

[37] Freud, «Das Unheimliche», cit., p. 227 [ed. cast. cit.: p. 24891.

[38] *Ibid.,* [ed. cast. cit.: p. 24951; véase también Dolar, «The Aesthetics of the Uncanny», cit., p. 52.

pie principio: lo siniestro y lo cómico presuponen ambos un experimento mental. La impresión de lo siniestro o cómico siempre resulta *cuando, en cierto momento y en un punto particular, el mundo mismo parece corresponder a un experimento mental:* por ejemplo, cuando las personas se mueven por un momento como si fueran aquellas máquinas que Descartes trata de imaginar en su experimento mental. Freud enuncia la fórmula general para esta estructura concerniente a lo siniestro como sigue: «Que un efecto siniestro se produce a menudo cuando la distinción entre imaginación y realidad se borra, como cuando algo que hasta aquí hemos considerado como imaginario aparece ante nosotros en realidad»[39]. Esto significa que se requieren dos condiciones para lo siniestro y lo cómico: en primer lugar, el mundo mismo debe dar la impresión de ser un experimento mental; pero, al mismo tiempo, el carácter irreal, «fantástico», ficticio de esa impresión debe permanecer. Si hubiera meramente que concluir a partir de una impresión tan extraña como ésa que el mundo es así (por ejemplo, que las personas son simplemente máquinas), entonces no resultaría un efecto ni siniestro ni cómico.

Debe de haber, por consiguiente, una contradicción entre la experiencia singular y la creencia general, y la experiencia singular, extraña, debe de formar parte de todo un relato («fantástico») incompatible con nuestra visión («realista») del mundo. Al fin y al cabo, no todo detalle extraño es siniestro o cómico: algunos meramente despiertan nuestro interés, nos estimulan a una exploración ulterior, etcétera. Sólo si el elemento inconsistente apunta a todo un relato fantástico, como de experimento mental, que nos resulte familiar y que sepamos con certeza que es ficticio[40], se produce la impresión siniestra, cómica. Si no fuésemos conscientes de tal relato, la impresión siniestra, cómica, no se produciría. (Por eso es por lo que algunas expe-

[39] Freud, «Das Unheimliche», cit., p. 244 [ed. cast. cit.: p. 25001.

[40] Un solo detalle inconsistente podría producirnos inseguridad, o hacernos redefinir nuestra visión teórica del mundo. Lo siniestro, por otra parte, como Dolar («The Aesthetics of the Uncanny», p. 64) correctamente subraya, no tiene que ver con la *incertidumbre,* sino con la *certeza.* El elemento inconsistente parece confirmar una narración bien conocida. Su *clausura narrativa* nos afecta como aquella atroz certeza que anula la *apertura de nuestro conocimiento.*

riencias son siniestras o cómicas en ciertas culturas y no en otras)[41].

Para que una impresión siniestra o cómica se produzca, debe quedar claro que el relato que la sugiera -contrario a la experiencia correspondiente- es una ilusión. En consecuencia, la ficción de un experimento mental debe generarse *a priori,* en lo siniestro y en lo cómico, *como una ficción,* como un supuesto *en suspenso.* La fórmula «¿Cómo sería si...?» significa aquí ante todo: «Por supuesto, no es así, pero parece como si...».

Cuando una ficción es tratada como ficción, se mueve como una ilusión en el otro lado... en el lado de los otros. No somos nosotros quienes creemos en lo que la ficción prevé, sino algunas personas u otras a las que todavía vemos en ocasiones como personas, o al menos pensamos que podemos imaginar: a veces ni siquiera les dedicamos un pensamiento[42]. De este modo, el preámbulo del experimento mental produce exactamente lo que el psicoanalista Octave Mannoni observó en su clínica, en la vida cotidiana y en la estética, que acertadamente describe con la fórmula: «Lo sé muy bien, pero no obstante...»[43].

«Lo sé muy bien, pero no obstante...» describe esa estructura que opera cuando, por ejemplo, una persona que no cree en horóscopos lee por casualidad en el horóscopo de un periódico: «Hoy es un día favorable para un cambio importante de lugar» el día en que se está mudando de casa, y se echa a reír, con peculiar satisfacción. Aunque no tiene fe en este horóscopo, su risa -como Mannoni sutilmente señala- habría sido diferente si el ho-

41 Toda cultura parece contener todo un repertorio de lo «increíble»; relatos que circulan como «cosas de niños», «cuentos de viejas», etcétera, y son empleadas por aquellos que se creen a sí mismos adultos para marcar su distancia de la infancia. No obstante, no se ha necesariamente de suponer en todos los casos que estos relatos hayan sido jamás creídos. Esta impresión podría ser asimismo producto de la *retroactividad.* Lo «hogareño», «das Heimile» en sentido freudiano, describiría entonces un «hogar» en el que nunca hemos estado. Por ejemplo, lo que los neuróticos perciben como siniestro en los genitales femeninos no puede, en consecuencia, como Freud (1919h, p. 244 [ed. cast, cit.: p. 25001) arguye, adscribirse al hecho de ser «el anterior *Heim* [hogar] de todos los seres humanos». Debe de haber, más bien, cuentos de viejas sobre la «castración», etcétera, que doten a la visión de un significado «fantástico».

42 Véase Pfaller, *Die 1llusionen der anderen,* cit.

43 O. Mannoni, *Clefspour l'imaginaire ou l'Autre Scène,* París, Seuil, 1985, p. 9•

róscopo hubiese designado este día como desfavorable[44]. El conocimiento de que el horóscopo del periódico carece de sentido de ninguna manera invalida la peculiar satisfacción. Por el contrario, una fuente más de fiar que informara de condiciones propicias para mudarse de casa -como una predicción meteorológica favorable- difícilmente habría ocasionado una risa entusiasta como ésa. De la fórmula de Mannoni puede concluirse que el mejor juicio no sólo no va en detrimento de la fuerza entusiasmante de la ilusión del horóscopo, sino que es extrañamente beneficioso para ella.

La fórmula de Mannoni es sumamente iluminadora con respecto a los efectos estéticos. Aunque Mannoni mismo la emplea, en relación con el arte, primariamente en conexión con las divertidas ilusiones de la comedia[45], algunos de sus ejemplos muestran que exactamente la misma estructura puede producir exactamente los efectos de lo siniestro[46].

Esto plantea la cuestión de la «elección estética de las neurosis»; esto es, la cuestión del criterio por el que una estructura que puede expresarse en tal diversidad de modos se vuelve operativa en un efecto u otro. ¿La ilusión en suspenso de un experimento mental cuándo produce un efecto cómico, y cuándo uno siniestro?

4. ¿SINIESTRO O CÓMICO? ¿POR QUÉ NO ESTORNUDAR, RROSE SELAVY?

> El estornudo absorbe todas las funciones del alma tanto como el acto [sexual], pero no se extraen de ello las mismas conclusiones contra la grandeza del hombre, porque es involuntario l...][47].

[44] *Ibid.,* p. 20.

[45] Véase en particular su ensayo «L'illusion comique«, en Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire,* cit., pp. 161-183.

[46] Sobre los ejemplos de Mannoni, véase *infra.* Un punto en el que la formula de Mannoni para lo siniestro aparece en Freud prácticamente palabra por palabra es la observación sobre el relato de los cocodrilos: «Era un relato bastante ingenuo, pero la sensación siniestra que produjo fue notable» (Freud, «Das Unheimliche», cit., p. 244 [ed. cast. cit.: p. 2500]); esto significa, en términos de Mannoni: '*Sé muy bien* que es tonto, *pero no obstante* la verdad es que asusta».

[47] Pascal, *Pensées,* cit., p. 241 (§ 795) [ed. cast. cit.: p. 233].

De entrada pudiera dar la impresión de que la ilusión que parece en suspenso en lo cómico se vuelve siniestra en el momento en que se levanta su suspensión. La interpretación que hace Mannoni de un episodio de Casanova parece apuntar en esta dirección. Lo que para Casanova comienza como un divertido truco de magia con el que desea impresionar a otras personas ingenuas se convierte en una experiencia siniestra para él en cuanto los otros se han marchado y no queda nadie para creer lo que él mismo no cree. Esta ausencia, esta «défaillance des crédules», ahora provoca ansiedad en el mismo Casanova: «Si sa croyance à la magie retombe pour ainsi dire sur lui-même, il est saisi d'angoisse»[48].

Cuando los otros se han ido, la ilusión, por así decir, se vuelve contra él; la suspensión de ésta, asegurada por la presencia de espectadores crédulos, se ha levantado. El episodio inicialmente cómico dejaría, en consecuencia, de ser un experimento mental y se convertiría así en siniestro. Este hecho, que afecta a la cuestión de un criterio, provoca la siguiente respuesta: *lo cómico es lo que es siniestro para los demás.* Lo que es cómico para nosotros, pues incluye una ilusión a la que nosotros no sucumbimos, es siniestro para otros desprotegidos e ingenuos. Por otro lado, cuando nosotros mismos nos hallamos desprotegidos y sucumbimos a la ilusión, es siniestro para nosotros, y precisamente esto podría hacerlo cómico para otros[49].

Este hallazgo, sin embargo, parece contradecir nuestros descubrimientos previos: lo que inicialmente tanto nos preocupaba era la identidad estructural entre lo cómico y lo siniestro; el hecho de que en ambos un experimento mental, una ilusión en suspenso, pareciera ser operativo. Ahora bien, por otro lado, el ele-

48 Mannoni, *Clefspour l'imaginaire,* cit., p. 30 [«si su creencia en la magia recae, por así decir, sobre él mismo, es presa de la angustia»].

49 Véase la explicación de Freud: «En la farsa de Nestroy *Der Zerrissene [El andrajoso],* se emplean otros medios para evitar cualquier impresión de lo siniestro en la escena en que el fugitivo, convencido de que es un asesino, levanta un escotillón tras otro y cada vez ve surgir lo que él supone el fantasma de su víctima. Él exclama, desesperado: "¡Pero si yo no maté más que a uno! ¿Por qué esta atroz multiplicación?" Nosotros sabemos lo ocurrido antes de esta escena y no compartimos su error, de modo que lo que para él no puede por menos de ser siniestro, produce sobre nosotros un efecto irresistiblemente cómico» (Freud, «Das Unheimliche», p. 252 [ed. cast. cit.: p. 25051).

mentó de experimento mental no parece existir más que en lo cómico, no en lo siniestro.

Hay objeciones importantes a esta visión. Freud afirma que especialmente la percepción de lo siniestro está vinculada a una ilusión en suspenso: él observa que para poder experimentar lo siniestro debemos haber «superado» ciertas creencias[50]. Así, por ejemplo, es necesario haber superado la creencia en fantasmas o en la causalidad simbólica para experimentar como siniestro un cuento de fantasmas o un relato en el que cocodrilos tallados en madera cobran vida. Según Freud, esto es lo que distingue lo estético de los cuentos de fantasmas de lo estético de los cuentos de hadas: el cuento de fantasmas da por supuesto que los fantasmas no existen. Cuando luego parecen existir, es cuando se crea el efecto siniestro. En los cuentos de hadas los supuestos son diferentes:

> En los cuentos de hadas... el mundo de la realidad se abandona desde el mismo comienzo, y el sistema animista de creencias se adopta francamente. Los cumplimientos de deseos, los poderes secretos, la omnipotencia de los pensamientos, la animación de objetos inanimados, todos elementos tan comunes en los cuentos de hadas, no pueden ejercer ninguna influencia siniestra aquí...[51].

Lo mismo que sucede en lo cómico, lo siniestro está basado en la suspensión de la ilusión, en el «Yo lo sé muy bien, pero no obstante...». Sólo quienes «superan» la ilusión mediante un mejor juicio pueden verse atrapados por lo siniestro. La ilusión no debe volverse sobre uno mismo: debe seguir siendo la ilusión de los demás, de lo contrario la distancia con respecto a ella desaparece, al igual que el sentido de lo siniestro.

Un mejor juicio, como se lo designa en la fórmula de Mannoni («Yo lo sé muy bien...»), es, por consiguiente, necesario para que el efecto de lo siniestro resulte de la ilusión. Sólo cuando se supera

[50] Freud, «Das Unheimliche», cit., p. 247 [ed. cast. cit.: p. 2504], Este término, «superar», ocupa precisamente en la teoría de Freud de 1919 el lugar en que luego inserta el concepto de *desmentido* (Freud [19271: «Fetischismus», en *Studienausgabe,* vol. III, Fischer, Francfort del Mano, 1989, pp. 179-188 [ed. cast.: «Fetichismo», en *Obras completas,* Madrid, Biblioteca Nueva, 1974, pp. 2993-2996]).

[51] Freud, «Das Unheimliche», cit., p. 250 [ed. cast. cit.: p. 25031-

la ilusión puede ésta ser aterradora. El quid de la fórmula de Mannoni para lo siniestro consiste en esta paradójica consecuencia: *no es la falta de ilustración; por el contrario, es el conocimiento mismo lo que nos crea ansiedad*[52]. Sólo cuando sabemos que no existen los espíritus pueden éstos asustarnos. Por eso uno sólo puede asustar a personas que no creen en fantasmas.

Aunque él hace mucho hincapié en que la condición para lo siniestro es la superación de la ilusión, Freud, a diferencia de Mannoni, tiende a la visión más familiar, de sentido común, según la cual la aparición de lo siniestro se debe simplemente al *insuficiente* descarte concienzudo y definitivo de las ideas ilusorias: «Quien se haya desembarazado completa y definitivamente de las creencias animistas, será insensible a este tipo de lo siniestro»[53].

Sin embargo, con respecto a esta tensión teórica en el texto de Freud, resulta decisivo su comentario de que lo siniestro, en cuanto algo previamente secreto -esto es, familiar y placentero-, asume el carácter desagradable del miedo *sólo después de «caer»;* esto es, después de haberlo superado. Refiriéndose a Heine, Freud observa: «El "doble" se ha convertido en un espantajo, lo mismo que, una vez caída su religión, los dioses se convirtieron en demonios»[54]. Si no se hubiese producido ya la derogación de la ilusión a manos del mejor juicio, entonces la sustancia de esta ilusión no podría ser aterradora. Sin ilustración, estaríamos viviendo en el mundo de los cuentos de hadas, que no es siniestro. Mientras creemos en los demonios, siguen siendo dioses; sólo después de que dejamos de creer en ellos, tenemos razones para temerlos. No hay más demonios que aquellos en los que no creemos.

Si, como las pruebas demuestran, lo siniestro se basa, por tanto, en la condición de una ilusión en suspenso, entonces ¿podemos rescatar nuestra anterior fórmula de que lo cómico es lo que es siniestro para los demás? Si lo cómico y lo siniestro se basan en igual medida en la ilusión en suspenso, entonces ¿cómo puede la diferencia entre ellos, que a mí me gustaría expresar en mi fórmula, estar contenida en una teoría?

52 Dolar llega a la misma conclusión cuando señala lo siniestro en el Romanticismo gótico como un producto de los tiempos modernos («The Aesthetic of the Uncanny», cit., p. 53)-

53 Freud, «Das Unheimliche», cit., p. 248 led. cast, cit.: p. 2502],

54 *Ibid.,* p. 236 led. cast, cit.: p. 24951.

Quizá otro ejemplo de Mannoni sea apropiado para arrojar luz sobre este asunto. Si un actor que representa a una persona muerta en escena yace inmóvil, se le mete polvo en la nariz y tiene que estornudar, el público reirá[55]. Mannoni analiza agudamente la característica peculiar de esta risa: el público ríe no porque quede liberado de la triste convicción de que el hombre está muerto, sino porque el estornudo del actor lo ha liberado de la obligación de mantener la ilusión teatral. Como Mannoni dice, todo parece estar ahí a fin de generar la ilusión, pero *en alguien más:* como si nosotros (el público) fuéramos los cómplices de los actores[56]. El objeto de esta clase de risa no es la buena noticia de que el actor sigue con vida, sino el imaginable asombro de un ingenuo tercer grupo que cree en la ilusión teatral y al que el público y el actor toman el pelo juntos, y para el que la impresión del estornudo del difunto debe, por consiguiente, parecer siniestra.

Los parámetros en este ejemplo pueden fácilmente cambiarse de tal modo que se produzca el efecto de lo siniestro. Si de repente alguien a quien suponemos muerto estornudase, eso sería siniestro para nosotros. Ahora desempeñamos el papel de la persona ingenua: el tercer grupo en el ejemplo de Mannoni. Pero nuestro propio susto siniestro se basa en una no-ingenuidad, una ilusión en suspenso. Tenemos que superar la ilusión de que las personas muertas pueden estornudar para que la experiencia del estornudo de una persona supuestamente muerta pueda parecer siniestra. Sólo en una cultura con una tradición de relatos sobre los muertos vivientes (que estornudan) podría haberse dado esta clase de ilusión; y sólo cuando hemos superado la ilusión, podemos experimentar lo siniestro. Como no creemos en cuentos de hadas (familiares para nosotros a través de nuestra cultura) en los que los difuntos dan signos de vida, esta clase de signo nos afecta de una manera siniestra.

Esto nos capacita para abordar el terreno común y el elemento distintivo de lo siniestro y lo cómico. La percepción de lo siniestro siempre depende de la suspensión de una ilusión inicial: por ejemplo, que los difuntos puedan estornudar. Me gustaría llamar a esta ilusión inicial *la ilusión de lo siniestro.* En lo siniestro como en lo cómico, la ilusión específica está en suspenso, como

55 Véase Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire,* cit., p. 163.
56 *Ibid.,* pp. 163 ss.

una precondición. Para aquellos a los que asusta y para aquellos a los que divierte, la idea de que los difuntos puedan estornudar tiene que ser un cuento de hadas; esto es, la ilusión de los otros.

Es sólo en un segundo plano donde lo siniestro y lo cómico se separan. Hay una segunda ilusión -la *«ilusión de lo cómico»* la llama Mannoni- que es *creída* en lo siniestro y puesta *en suspenso* en lo cómico. En mi ejemplo, ésta es la ilusión de que el hombre sobre el escenario está muerto. Si esta ilusión es nuestra propia percepción, entonces el estornudo del hombre es siniestro. Por otro lado, si para nosotros es la ilusión de los otros, entonces el estornudo es cómico; entonces nos reímos de esos otros, a los que implícitamente suponemos cuando ponemos en suspenso la ilusión para nosotros mismos.

Lo que lo siniestro y lo cómico tienen en común es que ambos suponen que la ilusión de lo siniestro está en suspenso. Lo que luego separa lo cómico de lo siniestro es la circunstancia de que solamente lo cómico trata la segunda ilusión -la de lo cómico- como si estuviera en suspenso. Lo siniestro, por otro lado, es precisamente lo que permanece atrapado en la ilusión de lo cómico. Con respecto a la ilusión de lo cómico, ahora podemos rehabilitar la fórmula a la que antes llegamos: la de que *lo cómico es lo que es siniestro para los otros.* En lo cómico nos reímos de aquellos que son incapaces de eludir la ilusión de lo cómico, y que, por consiguiente, están indefensos, a merced del efecto de lo siniestro.

Ahora podemos explicar también el ejemplo del automatismo humano. En este caso la ilusión de lo siniestro consiste en la noción de que las personas son máquinas. Esta noción tiene que ponerse en suspenso como ilusión para que la impresión del automatismo humano pueda desarrollar su efecto siniestro. Sólo quienes consideran una ilusión la noción de que las personas son máquinas pueden verse siniestramente afectados por la impresión contraria. Uno tiene que estar familiarizado con esta impresión y al mismo tiempo «saber» que las personas no son máquinas, para asustarse cuando las cosas parecen diferentes.

El rasgo peculiar de este caso es que el mismo mejor juicio que suspende la ilusión de lo siniestro es precisamente lo que constituye la ilusión de lo cómico. En lo cómico del automatismo humano, nos reímos del mismo hecho de que las personas piensen que son algo diferente de máquinas y oculten los verdaderos motivos para sus acciones detrás de sus intenciones conscientes. Este

autoengaño, que es también la razón de la sensación de lo siniestro, es el objeto de la diversión cómica. De manera que lo cómico se basa en la suspensión de la ilusión cómica de la disimilitud entre las personas y las máquinas; se basa en el conocimiento del automatismo psicológico humano, así como de la tendencia al autoengaño con respecto a él[57]. El punto de vista antipsicológico general de lo cómico de la comedia, que abordamos *supra,* aparece una vez más: «Usted es mucho más confundible (esto es, más automático, reproducible) de lo que piensa»[58].

Mediante la diferenciación de los dos planos de la ilusión -el de lo siniestro y el de lo cómico-, pudimos justificar la fórmula de lo cómico como lo que es siniestro para otros, sin desviarnos del principio de que lo siniestro mismo es siempre condicional con respecto a la suspensión de la ilusión. Esto nos permite explicar estos dos efectos estéticos como el resultado de un experimento mental. Por último, pero no por eso menos importante, prueban, de esta manera, que son formas de un tratamiento cultivado de la ilusión: tales ficciones no se desarrollan para deshacerse de la ficción de una vez por todas (como a Descartes le habría gustado). De hecho, la capacidad para ver tales ficciones como ficciones, y de retenerlas con afecto, aparece en las formas culturales de lo siniestro y lo cómico. Esta capacidad no se ha mostrado en la misma medida en todos los periodos de la historia. Las palabras alemanas *Heidenangst* (miedo cerval; literalmente, «miedo pagano») y *Heidenspass* (diversión enorme; literalmente, «diversión pagana»), que designan los sentimientos producidos por lo siniestro y lo cómico, parecen revelar que en estos efectos estéticos sobrevive un vestigio de sofisticación procedente del antiguo, pagano mundo clásico.

El filósofo clásico de este conocimiento cómico con respecto a la cuestión del automatismo es, por supuesto, Blaise Pascal: «Pues no debemos engañarnos sobre nosotros mismos: somos tanto autómatas como espíritus...» (Pascal, *Pensées,* cit., p. 247 (§ 821) [ed. cast. cit.: p. 2381).

[58] Claramente, aquí la palabra «antipsicológico» no se refiere a una posición que ignora o niega ninguna vida psicológica. Por el contrario: el autoengaño, que los seres humanos desarrollan regularmente, es él mismo un fenómeno psicológico, y un tema del psicoanálisis. Éste es antipsicológico en la medida en que no da crédito a tales engaños, sino que se los toma tanto más seriamente como hechos (véase Slavoj *¿iíek, Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien,* Berlín, Merve, 1991, p. 49).

10

Quemados por el sol

Slavoj Zizek

En la cima de la Colina Gellert en la parte Buda de Budapest, hay un monumento a la Liberación de la ciudad por el Ejército Rojo en 1945: la gigantesca estatua de una mujer ondeando una bandera desplegada. La estatua, normalmente percibida como un caso ejemplar del *kitsch* barroco del realismo socialista, fue en realidad realizada en 1943 por orden del dictador fascista almirante Horthy, para honrar a su hijo caído en el frente ruso luchando contra el Ejército Rojo; cuando, en 1945, le mostraron la estatua, el mariscal Klimet Voroshilov, comandante en jefe de las tropas soviéticas, pensó que podría servir como monumento a la liberación... ¿No nos dice esta anécdota mucho sobre el carácter abierto del «mensaje» de una obra de arte? Dentro del horizonte de la metafísica tradicional, el arte trata de (bellas) apariencias, y la ciencia de la realidad por debajo de las apariencias. Las ciencias de hoy en día, sin embargo, se ocupan cada vez más del misterioso dominio de las apariencias autonomizadas, de los procesos fenoménicos privados de todo soporte sustancial; nada tiene, pues, de particular que, en un contramovimiento simétrico, el arte moderno se ocupe cada vez más de lo real. ¿No es la más sucinta definición del arte moderno que es arte «más allá del principio de placer»? Se supone que uno disfruta con el arte tradicional, se espera que éste genere placer estético, en contraste con el arte moderno, el cual causa desagrado: el arte moderno, por definición, *duele*. En este sentido preciso, el arte moderno es sublime; causa placer-en-el-dolor, produce su efecto a través de su propio fracaso,

en la medida en que se refiere a las cosas imposibles[1]. En contraste, la belleza, el equilibrio armonioso, parece ser cada vez más el dominio de las ciencias: ya la teoría de la relatividad de Einstein, este paradigma de la ciencia moderna, se alaba por su simple elegancia: no sorprende que el título de la muy elogiada introducción de Brian Greene a la teoría de cuerdas sea *El universo elegante.*

El tradicional marco platónico de referencia se vuelve, por tanto, del revés: las ciencias se ocupan de fenómenos, de acontecimientos, de apariencias; el arte se ocupa de lo real puro y duro: esta «cosa real», la lucha por transmitirla, es el «objeto» propio del arte. En sus memorias, Dmitri Shostakovich censuró a Sergei Prokofiev, su gran competidor, por su negación a tomarse en serio los horrores históricos, siempre jugando al «chico listo». Para sólo citar un ejemplo supremo, sin embargo, la *Primera sonata para violín (opus 80)* de Prokofiev demuestra claramente el reverso de la infame / famosa «ironía» del compositor:

> A lo largo de sus cuatro movimientos... uno siente una poderosa resaca tras la batalla. Pero no es la batalla de una obra contra algo exterior a ella misma, sino también la batalla de algo dentro de la obra, no manifiesto, que trata desesperadamente de salir a la luz y encuentra constantemente «bloqueada» la salida por la forma y el lenguaje existentes, externos, de la pieza. Este bloqueo de «algo interior»... tiene que ver con la frustración de un deseo de liberación catártica que lleve a un estado supremamente positivo de ser, donde el significado -musical y supramusical- sea transparente, inmune a la ironía; en una palabra: un dominio de la «pureza» espiritual[2].

Es aquí donde Prokofiev paga el precio de su actitud irónica, y son tales pasajes los que dan testimonio de su integridad artística: lejos de indicar ninguna clase de vana superioridad intelectual, esta actitud irónica no es más que el falsamente brillante reverso del *fracaso de la lucha constante de Prokofiev por sacar fuera la «cosa del espacio interior» (el «algo interior»).* El superfi-

[1] ¿Es el arte postmoderno, pues, un regreso al placer?

[2] Ronald Woodley, texto de acompañamiento a la grabación de Martha Argerich y Gidon Kremer (Deutsche Grammophon 431 803-2).

cial carácter «lúdico» de algunas de las obras de Prokofiev (como su popular *Primera sinfonía*) meramente revela, de un modo negativo, el hecho de que Prokofiev es el último antiMozart, una especie de Beethoven cuya «lucha titánica» acabó en desastre: si Mozart fue *el* genio musical supremo, quizá el último compositor con el que la cosa musical se transpuso en notas musicales en un flujo espontáneo, y si en Beethoven una pieza no alcanzaba su Forma definitiva sino tras una larga y heroica lucha con el material musical, las piezas más grandes de Prokofiev son monumentos a la derrota en esta batalla.

¿Es, pues, esta «cosa del espacio interior» mi «genio» interior (aquello que está en mí pero es más que yo mismo, la fuerza impersonal que me impulsa)?[3]. La relación entre este «genio» y mi *«ego»,* el núcleo de mi persona, pertenece a un campo que no tiene nada que ver con el inconsciente freudiano propiamente dicho ni, aún menos, con la noción filosófica estricta de subjetividad. Su auténtico lugar está, más bien, en la *Lebensphilosophie* y la problemática jungiana: el *ego* no cubre la totalidad de nuestra subjetividad, es algo que sólo puede surgir a través de un largo proceso de individuación desde y contra el fondo de un vasto campo impersonal de nuestra «sustancia psíquica», el *id* en un sentido más jungiano que, propiamente hablando, freudiano. Es decir: el inconsciente freudiano no tiene nada que ver con el *id* de la *Lebensphilosophie* (y, en consecuencia, el sujeto del inconsciente no tiene nada que ver con el *ego).* Así que ¿cuál es el sujeto del inconsciente (o, simplemente, el sujeto propiamente dicho)? Aquí deberíamos recordar el maravilloso breve texto de Kierkegaard «Sobre la diferencia entre el genio y el apóstol», donde define al genio como el individuo capaz de expresar / articu-

[3] ¿No representan las tres figuras emblemáticas del genio musical, Bach-Mozart-Beethoven (vagamente correspondientes con la tríada del pintor de Leonardo-Rafael-Miguel Ángel), los tres modos de ocuparse de la cosa traumático-excesiva en mí que es mi genio? Uno puede o bien practicar su propio genio como un artesano, descargado de toda misión divina, simplemente cumpliendo el duro trabajo personal (Bach); o bien puede ser lo bastante afortunado para poder desplegar su genio en un flujo de creatividad desprovisto de cargas, con una espontaneidad casi infantil (Mozart); o bien el genio personal es una especie de demonio interior que compele al artista a crear su obra en el proceso de una lucha dolorosa y titánica (Beethoven), haciendo valer su voluntad contra y sobre el resistente material.

lar «lo que hay en él que es más que él mismo», su sustancia espiritual, en contraste con el apóstol, que, «en sí mismo», no importa en absoluto: el apóstol es una función puramente formal de aquel que ha dedicado su vida a dar testimonio de una Verdad impersonal que lo trasciende. Él es un mensajero que fue escogido (por la gracia): no posee rasgos interiores que lo cualifiquen para este papel. Lacan menciona en este contexto a un diplomático que representa a su país: sus idiosincrasias son irrelevantes, haga lo que haga se lee como un mensaje de su país al país en el que está destinado: si, en una importante conferencia diplomática, tose, esto es interpretado como una leve indicación de las dudas de su Estado con respecto a las medidas debatidas en la conferencia, etcétera. Y la paradójica conclusión de Lacan es que el «sujeto del inconsciente» freudiano (o lo que Lacan llama el «sujeto del significante») tiene la estructura del apóstol kierkegaardiano: es testimonio de una Verdad «impersonal».

¿No es lo que nos encontramos en la histeria precisamente un «cuerpo de la verdad»?: en los síntomas corporales que resultan de la «conversión» histérica, el cuerpo orgánico inmediato es invadido, raptado, por una Verdad, transformado en un portador de la verdad, en un espacio / superficie en el que las Verdades (del inconsciente) se inscriben; la histeria es el caso último del *c'est moi, la vérité, quiparle* de Lacan. Dicho brevemente, la estructura aquí es la del apóstol kierkegaardiano: el cuerpo es cancelado / suspendido como indiferente en su realidad inmediata; es asumido como el medio de la Verdad. Y no deberíamos tener miedo de trazar la línea desde aquí hasta las conocidas palabras de Stalin en el funeral de Lenin: «Nosotros los comunistas no somos como las demás personas. Nosotros estamos hechos de una pasta especial»: esta «pasta especial» es precisamente el cuerpo transubstanciado en el cuerpo de la Verdad. En su famoso poema breve *La solución* (1953; publicado en 1956), Brecht se burla de la arrogancia de la *nomenklatura* comunista ante la revuelta de los trabajadores:

> Tras el levantamiento del 17 de junio
> el secretario de la Unión de Trabajadores
> hizo distribuir panfletos en la *Stalinallee*
> en los que se afirmaba que el pueblo
> había perdido la confianza del gobierno

y sólo podría recuperarla
haciendo redoblados esfuerzos.
¿No sería más fácil
en ese caso para el gobierno
disolver el pueblo
y elegir otro?[4]

Sin embargo, este poema no es sólo políticamente oportunista, la contrapartida de su carta de solidaridad con el régimen comunista de Alemania Oriental publicada en *Neues Deutschland* (para decirlo brutalmente, Brecht quería cubrir sus dos flancos: profesar su apoyo al régimen, así como dar a entender su solidaridad con los trabajadores, de modo que, ganara quien ganara, él se hallaría en el lado ganador), sino también simplemente *incorrecto* en el sentido teórico-político: uno debería admitir valientemente que *es,* en efecto, un deber -incluso *el* deber- de un partido revolucionario «disolver al pueblo y elegir otro», esto es, provocar la transustanciación del «viejo» pueblo oportunista (la «masa» inerte) en un cuerpo revolucionario consciente de su tarea histórica, transformar el cuerpo del pueblo empírico en un cuerpo de la Verdad. Lejos de ser una tarea fácil, «disolver al pueblo y elegir otro» es la más difícil de todas ellas.

De manera que tenemos dos pares de opuestos que habría que distinguir estrictamente: el eje *ego-id* y el eje *sujeto-Verdad.* El sujeto no tiene nada que ver con el *ego* en cuanto la expresión y la agencia organizadora de una reserva de fuerzas e impulsos psíquicos: es más bien, en un sentido casi burocrático, un funcionario de la Verdad anónima. Cuando, en el mismo final de *La tempestad* de Shakespeare, tras liberar a Ariel, su genio, Próspero, se queda solo («Ahora quedan rotos todos mis hechizos, y me veo reducido a mis propias fuerzas»), ¿no deja con ello atrás no sólo a su genio, sino a su *ego?* ¿No entra en un campo diferente, el de la subjetividad propiamente dicha? El sujeto es aquel que puede decir «la fuerza que tengo es la mía propia». El sujeto propiamente dicho está vacío, es una especie de función formal, un vacío que permanece después de que yo sacrifico mi *ego* (la riqueza que constituye mi «persona»). El desplazamiento del *ego* al sujeto, del eje *ego-id* al eje *sujeto-Ver-*

[4] B. Brecht, *Gedichte in einem Band,* Francfort, Suhrkamp, 1982, pp. 1009-1010.

dad, es sinónimo del surgimiento de la dimensión ética propiamente dicha: cambio de un individuo, una persona, en un sujeto en el momento en que me convierto en el agente de una Verdad impersonal, en el momento en que acepto como mi tarea el infinito trabajo de dar testimonio de esta verdad[5]. En cuanto tal, no soy nada en mí mismo: toda mi autoridad es la de la Verdad; o, como Kierkegaard dice a propósito de Cristo: con respecto a su contenido, los enunciados positivos de Cristo no son más profundos que los enunciados de un estudiante medio de teología; lo que cuenta para el abismo que los separa es que uno era el último apóstol de la Verdad, mientras que el otro no. La estructura aquí es sumamente «dogmática»: lo que importa es *quién* lo dijo, no *qué* dijo. Esto puede parecer que contradice mi previa declaración de que lo que importa es la Verdad, no el sujeto que la propaga; sin embargo, ahí reside la paradoja de la autoridad de la Verdad: la Verdad se caracteriza no por los rasgos inherentes de las proposiciones verdaderas, sino por el mero hecho formal de que estas proposiciones fueron pronunciadas desde la *posición* de la Verdad. En consecuencia, en un paralelo exacto con el hecho de que el sujeto es un puro mensajero, un apóstol de la Verdad, sin nada que ver con las propiedades inherentes a ésta, la Verdad misma no es una propiedad de los enunciados, sino *lo que los hace verdaderos.* La Verdad es como el arte *ready-made:* un urinario es una obra de arte cuando ocupa el lugar de una obra de arte... Ninguna propiedad material distingue el urinario de Duchamp del urinario en unos servicios públicos cercanos.

¿Qué, pues, *es* esta «cosa del espacio interior», en la medida en que representa a la Verdad como *agencia*? El famoso episodio del «bote robado» del *Preludio* de Wordsworth contiene las coordenadas precisas de su surgimiento:

> Una tarde de verano (guiado por ella [la Naturaleza]) encontré
> un pequeño bote atado a un sauce
> dentro de una cueva pedregosa, su lugar habitual.
> De inmediato lo liberé de su cadena y, entrando en él,
> lo aparté de la orilla de un empujón. Fue un acto de furtivo
> y turbulento placer, no sin la voz

[5] Por supuesto, la referencia a la noción de verdad en Alain Badiou es crucial aquí.

de los ecos de la montaña se movía mi bote;
dejando atrás, a cada lado, tranquilos,
pequeños círculos que destellaban despreocupados a la luz
de la luna,
hasta que se fundieron todos en una estela
de centelleante luz. Pero ahora, como alguien que rema,
orgulloso de su destreza, para alcanzar un punto escogido
con una inquebrantable línea, fijé mi vista
en la cima de un escarpado promontorio,
la frontera extrema del horizonte; en lo alto
no había nada más que las estrellas y el cielo gris.
Era un delicado pináculo; con energía
hundí mis remos en el silencioso lago,
y, cuando me levanté por efecto de la palada, mi bote
surcó el agua como un cisne;
cuando, desde detrás de aquella escarpada prominencia
hasta entonces
el límite del horizonte, una enorme cumbre, negra y enorme,
como con voluntario instinto de poder,
levantó su cabeza. Yo remé y volví a remar,
y creciendo aún en estatura la lúgubre figura
descolló entre mí y las estrellas, y tranquila,
pues así parecía, con su propio propósito
y mesurado movimiento como una cosa viva,
se puso a perseguirme. Con tremolantes remos di la vuelta,
y a través del agua silenciosa recorrí la ruta
de regreso a la espesura del sauce;
allí, en su amarradero, dejé mi barca,
y a través de los prados me marché hacia casa, con grave
y serio humor; pero tras haber visto
aquel espectáculo, durante muchos años, mi cerebro
funcionó con un leve e indeterminado sentido
de los modos desconocidos de ser; sobre mis pensamientos
se cernía allí una oscuridad, llámese soledad
o deserción sin más. Ninguna figura familiar
quedaba, ninguna imagen agradable de árboles,
del mar o del cielo, ningún color de campos verdes;
sino que enormes e imponentes formas que no viven
como los hombres vivos se movían lentamente por la mente
de día, y perturbaban mis sueños.

Está claro lo que «realmente ocurrió» en este episodio: el niño fue víctima de una ilusión óptica:

> Cuando se apartó remando de la cueva, el niño había fijado su mirada en la cima de un promontorio, tras el cual en principio no parecía haber nada más que el cielo. A medida que fue adentrándose en el lago, sin embargo, una cumbre más distante, detrás del promontorio, se hizo visible. Cuanto más lejos está de la orilla (y su primer instinto es remar más rápido: «Yo remé y volví a remar»), más puede ver de la montaña; ésta, por tanto, parecía estar «creciendo aún en estatura». Hay, pues, una explicación sumamente racional de lo que el niño ve. Su imaginación, sin embargo, transforma la montaña en una «cosa viva» que «se puso a perseguirme»[6].

Así es como una «cosa del espacio interior» emerge. Todos los ingredientes de una puesta en escena de la fantasía están aquí: lo nouménico «trasluce» en lo que «en realidad» no es más que una ilusión óptica. Es decir: lejos de ser un simple descendiente de la cosa-en-sí kantiana, la «cosa del espacio interior» freudiana es su opuesto inherente: lo que aparece como el exceso de una fuerza trascendente con respecto a la realidad externa «normal» es el lugar mismo de la inscripción directa de mi subjetividad en esta realidad. En otras palabras, lo que yo recupero disfrazado de la cosa horrenda-irrepresentable es la objetivación, el correlato objetual, de mi propia mirada: como Wordsworth dice, la cosa es la «sobria coloración» que la realidad recibe del ojo que la observa:

> Las Nubes que se reúnen en torno al sol poniente
> extraen una sobria coloración de un ojo
> que se había mantenido alerta sobre la mortalidad del hombre[7].

Quizá, desde esta perspectiva de la cosa en cuanto mal, debería darse la vuelta a la famosa noción agustiniana del mal

[6] A. Gardiner, *The Poetry of William Wordsworth*, Penguin, Harmmondsworth, 1990, p. 84.

[7] Véase también:«... la tormenta de medianoche / se hizo más oscura en presencia de mi ojo».

como la carencia de sustancia y fuerza positivas propias y convertirlo simplemente en la ausencia de Dios: *Dios mismo es la ausencia de mal,* la distancia hacia la cosa maligna. Para decirlo en términos trascendentales: el bien es el modo de aparición del mal, el mal «esquematizado». La diferencia entre el bien y el mal es, por consiguiente, una paralaje. La definición corriente de paralaje es un desplazamiento aparente de un objeto (el cambio de su posición sobre un fondo) causado por un cambio en la posición de observación que produce una nueva línea de visión. El giro filosófico que se ha de añadir, por supuesto, es que la diferencia observada no es simplemente «subjetiva», debido al hecho de que el mismo objeto que existe «ahí fuera» es visto desde dos lugares o puntos de vista diferentes. Es más bien que, como Hegel habría dicho, el sujeto y el objeto están inherentemente «mediados», de modo que un desplazamiento «epistemológico» en el punto de vista del sujeto siempre refleja un desplazamiento «ontològico» en el objeto mismo. O, dicho en lacanés, la mirada del sujeto está siempre-ya inscrita en el objeto percibido mismo, disfrazado de su «punto ciego», aquello que es «en el objeto más que el objeto mismo», el punto desde el cual el objeto mismo devuelve la mirada.

La acción de *nadie nada nunca* (1980), de Juan José Saer, esa obra maestra de la paralaje, es mínima, prácticamente inexistente: durante un sofocante verano argentino, Cat Garay, heredero de una familia otrora próspera y ahora en declive, y su amante Elisa tratan de proteger su caballo de un asesino de caballos que anda suelto; sus intensos amoríos y el acecho del asesino en las orillas del río Paraná tienen lugar en una atmósfera de ansiedad política y desintegración. La historia progresa de un modo que cada acontecimiento se cuenta dos veces, primero en la voz de un narrador «objetivo», luego en la voz de Cat... con las mismas frases a menudo repetidas *verbatim.* ¿No es esto, como el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevich, la señalización de una mínima diferencia o laguna puramente formal contra el fondo de la «nada» del contenido narrado? Aquí nos hallamos no ante una diferencia sustancial entre dos contenidos particulares, sino ante una diferencia «pura» que separa a un objeto de sí mismo y, como tal, señala el punto en el que la mirada del sujeto se inscribe en el sujeto percibido. La misma diferencia mínima es el punto en torno al cual giran los poemas de Alejandra Pizarnik, otra suprema escritora argentina.

Tres breves poemas de su logro supremo, *Árbol de Diana* (1962), muestran su precisión sucinta hasta casi lo zen:

como un poema enterado del
silencio de las cosas
hablas para no verme[8]

más allá de cualquier zona prohibida
hay un espejo para nuestra triste transparencia[9]

Este canto arrepentido, vigía detrás de mis poemas:
esta canción me desmiente, me amordaza[10].

Estos versos están interconectados de un modo que se hace discernible si uno añade un verso de «Signos», un poema de una colección posterior, *El infierno musical* (1971):

Todo hace el amor con el silencio[11].

A Pizarnik se la puede llamar *la* poetisa de la sustracción, de la diferencia mínima: la diferencia entre nada y algo, entre el silencio y una voz fragmentada. El hecho primordial no es el silencio (esperando ser roto por la Palabra divina), sino el ruido, el confuso murmullo de lo real en el que todavía no hay ninguna distinción entre una figura y su fondo. El primer acto creativo es, por tanto, *crear silencio:* no es el silencio lo que es roto, sino que el silencio mismo rompe, interrumpe, el murmullo continuo de lo real, abriendo así un espacio en el que las palabras pueden ser pronunciadas. No hay habla propiamente dicha sin este fondo de silencio: como Heidegger sabía, toda habla responde al «sonido del silencio». Hace falta mucho trabajo para crear el silencio, para circundar su lugar del mismo modo que el jarrón crea su vacío central. Así es como la pulsión a la muerte y la sublimación son estrictamente correlativas: la pulsión a la muerte tiene primero que

[8] A. Pizarnik y S. Bassnett, *Exchanging Lives,* Leeds, Peepal Tree, 2002, p. 20 [ed. cast.: A. Pizarnik, *Poesia completa,* Barcelona, Lumen, 2007, p. 120].

[9] Pizarnik y Bassnett, *Exchanging Lives,* cit., p. 25 [ed. cast, cit.: p. 1391.

[10] *Ibid.,* p. 26 [ed. cast, cit.: p. 140],

[11] *Ibid.,* p. 32 [ed. cast, cit.: p. 276],

borrar el murmullo de lo real, y por tanto abrir el espacio para formaciones sublimes. En lo que afecta a la poesía, esta diferencia no se da entre poemas, sino entre el / los poema(s) y la canción que, por supuesto, tiene que quedar sin cantar, sin pronunciar, pues es la canción del silencio.

Es aquí donde entra la dimensión visual; recuérdese el lamento de Nietzsche: «¿Tendrá uno que romperles los oídos antes de que aprendan a oír con los ojos?» *(Así habló Zaratustra,* Prólogo, 5). ¿No es ambiguo este lamento por la dificultad de enseñar a las personas cómo oír? ¿Significa que es difícil *oír con los ojos de uno,* o que es simplemente difícil aprender a *oír verdaderamente*? En otras palabras, si seguimos al Tristán de Wagner (que, agonizante, exclama: «¡Veo su voz [la de Isolda]!») y aceptamos, como una de las definiciones del arte moderno, que uno tiene que oírlo con los ojos, ¿significa esto que uno sólo puede verdaderamente oír (oír el silencio, el mudo Mensaje-Cosa tapado por el parloteo de las palabras) con los ojos? Como resultado, ¿no es la pintura moderna (como ya indica *El grito* de Munch) un «sonido del silencio», la traducción visual del punto en el que las palabras se rompen? Y, dicho sea de paso, así es también como funciona la crítica de la ideología (cuyos orígenes platónicos deberíamos admitir sin inmutarnos): se empeña en rompernos los oídos (hipnotizados por el canto de sirenas de la ideología) para que podamos empezar a oír con los ojos (en el modo de la *theoria).*

Vuelta a Pizarnik: evitando el oscurantismo fraudulento, no deberíamos temer la lectura «lógica» de estos cuatro fragmentos, como partes de un *argumento* complejo, cada una de las cuales da pistas sobre las demás. Así que empecemos por el último verso: «Todo hace el amor con el silencio», esto, por supuesto, no significa que haya una relación sexual entre el algo y la nada, sino, precisamente, su fracaso: este acto amoroso ha fracasado. Es decir: la voz del silencio, la de «un poema enterado del silencio de las cosas», no es un apoyo mudo, protector y que cuida las palabras del poeta, sino lo que habla «para no ver» al poeta, una entidad brutal y malévolamente neutral que, «vigía detrás de mis poemas... me desmiente, me amordaza». Así que cuando Pizarnik se refiere a esta canción del silencio como un «espejo para nuestra triste transparencia», ubicado « más allá de cualquier zona prohibida», esto, una vez más, hace de ella una inaccesible enti-

dad amenazadora, en términos kantianos: una canción que mora en el aterrador dominio *nouménico* de lo real en el que se inscribe una especie de verdad «objetiva» (o, más bien, un conocimiento totalmente objetivante) sobre mí.

A fin de aclarar el punto clave, recordemos una escena estupenda de *Matrix,* cuando Cipher, el traidor, el agente de Matrix entre los rebeldes, que está situado en la realidad, mata uno tras otro a los rebeldes (que están inmersos en el VR de Matrix) simplemente desenchufándolos de sus conexiones con la máquina. Mientras que los rebeldes se están experimentando a sí mismos como plenamente inmersos en la realidad ordinaria, en realidad están, en el «desierto de lo real», inmovilizados sobre la silla en la que están conectados con Matrix: Cipher tiene el contacto físico real con ellos tal como «son realmente», criaturas desvalidas simplemente sentadas en la silla, como bajo los efectos de la narcosis en la clínica del dentista, que pueden, por tanto, ser maltratadas de la manera que sea que se le ocurra el torturador. Cipher se está comunicando con ellos a través del teléfono, que sirve como el vínculo comunicante entre la realidad virtual y el «desierto de lo real», y el horror de la situación consiste en el hecho de que, mientras que los rebeldes se sienten como seres humanos normales que se desplazan libremente por la realidad, saben que, en la otra escena del «desierto de lo real», una simple desconexión del cable les hará caer muertos en ambos universos, el virtual y el real. Esta situación, aunque paralela a la de todos los humanos enchufados a Matrix, es peor en la medida en que aquí los humanos son plenamente conscientes no sólo de su verdadera situación, sino también de la amenaza que en la realidad supone el agente maligno que trata de matarlos cuanto antes. Es como si aquí los sujetos alcanzaran el imposible vínculo directo con lo Real de su situación, lo Real en toda su amenazante dimensión. Esta Otra Escena es «un espejo para nuestras tristes reflexiones... mucho más allá de cualquier zona prohibida».

Esto, por supuesto, nos devuelve a la caverna de Platón: ¿cómo puede uno sobrevivir a una confrontación directa con el Sol, lo real último, sin quemarse con los rayos de su calor? Entre los poetas, fue Hölderlin quien se concentró en los riesgos de esta confrontación, por lo cual pagó el más alto precio: la locura. Y estamos en un dominio en el que el enloquecimiento tiene una clara connotación política. Georg Lukács merece ser

citado aquí: deberíamos recordar «El *Hyperion* de Hölderlin», su extraño pero crucial breve ensayo de 1935, en el que Lukács elogia la adhesión de Hegel al Thermidor napoleónico contra la intransigente fidelidad de Hölderlin a la heroica utopía revolucionaria:

> Hegel se reconcilia con la época post-thermidoriana y la conclusión del periodo revolucionario del desarrollo burgués, y construye su filosofía precisamente sobre la base de un reconocimiento de esta nueva inflexión en la historia universal. Hölderlin no concierta ningún compromiso con la realidad posthermidoriana; él sigue fiel al viejo ideal revolucionario de renovación de la democracia de la «polis», y se estrella contra una realidad, en la cual no caben sus ideales, ni siquiera en el plano de la poesía y el pensamiento[12].

Aquí Lukács se está refiriendo a la noción marxista según la cual el periodo heroico de la Revolución francesa fue la necesaria irrupción entusiasta seguida por la poco heroica fase de las relaciones de mercado: la verdadera función social de la Revolución fue establecer la condición para el prosaico reino de la economía burguesa, y el verdadero heroísmo consiste no en la ciega adhesión al entusiasmo revolucionario temprano, sino en el reconocimiento de «la rosa en la Cruz del presente», como Hegel gustaba de parafrasear a Lutero; esto es, en el abandono de la posición del Alma Bella y la aceptación plena del presente como el único dominio posible de la libertad real. Fue, por consiguiente, este «compromiso» con la realidad social lo que posibilitó el crucial paso filosófico adelante de Hegel, el de la superación de la protofascista noción de la comunidad «orgánica» en su manuscrito sobre el *System der Sittlichkeit,* y el compromiso con el análisis dialéctico de los antagonismos de la sociedad civil burguesa. (Ésa es la paradoja propiamente hablando dialéctica del empeño protofascista en volver a una comunidad «orgánica» premoderna: lejos de ser simplemente «reaccionario», el «socialismo feudal» fascista es una especie de solución de com-

[12] G. Lukács, «Hólderlin's *Hyperion»,* en *Goethe and His Age,* Londres, Alien & Unwin, 1968, p. 137 [ed. cast.: *Goethe y su época,* Barcelona y México, Grijalbo, 1968, p. 2151.

promiso, un intento sucedáneo de construir el socialismo dentro de los límites del capitalismo mismo.) Es evidente que este análisis de Lukács es profundamente alegórico: fue escrito un par de meses después de que Trotsky lanzara su tesis del estalinismo como el Thermidor de la Revolución de Octubre. El texto de Lukács tiene, por consiguiente, que leerse como una respuesta a Trotsky: él acepta la caracterización del régimen de Stalin por parte de Trotsky como «thermidoriano», dándole un giro positivo: en lugar de lamentar la pérdida de la energía utópica, uno debería, de una manera heroicamente resignada, aceptar sus consecuencias como el único espacio real del progreso social... Para Marx, por supuesto, el aleccionador «día después» que sigue a la embriaguez revolucionaria revela la limitación original del proyecto revolucionario «burgués», la falsedad de su promesa de libertad universal: la «verdad» es que los derechos humanos universales son los derechos del comercio y la propiedad privada. Si leemos la aprobación por Lukács del Thermidor estalinista, implica (posiblemente contra su intención consciente) una perspectiva pesimista absolutamente antimarxista: la revolución proletaria misma se caracteriza también por la brecha entre su ilusoria afirmación universal de la libertad y el subsiguiente despertar en las nuevas relaciones de dominación y explotación, lo cual significa que el proyecto comunista de realización de la «libertad real» había fracasado.

El punto de partida de Hölderlin es el mismo que el de Hegel: la brecha entre (el imposible retorno a) la tradicional unidad orgánica y la moderna libertad reflexiva... ¿cómo vamos a superarla? Su respuesta es lo que llama la «senda excéntrica»: la comprensión de cómo la misma oscilación infinita entre dos posibles, la misma imposibilidad y el repetido fracaso en el logro de la paz definitiva, *es* ya la cosa misma, esto es, esta vía eterna *es* el sino del hombre. Lo que Hölderlin no consigue, sin embargo, es dar el siguiente paso, propiamente hablando *hegeliano,* a la verdadera unidad especulativa de los dos polos: lo que mejor epitomiza su limitación es el título de su fragmento filosófico «El Ser y el Juicio (*Ur-Teil,* la división primordial)». Para Hölderlin, el ser es el fundamento prerreflexivo siempre-ya perdido al que eternamente añoramos volver: lo que no hace es concluir que este mismo fundamento presupuesto es ya retroactivamente postulado y, como tal, ya (un nombre para) la *pura*

diferencia. En resumen, lo que a Hölderlin se le escapa es la verdadera naturaleza de la universalidad hegeliana como el sitio del punto muerto estructural, de un *impasse* que las formaciones particulares se empeñan en resolver. Es por *esta* razón por lo que, hacia 1800, regresa definitivamente a la poesía como la manera más apropiada de describir la «senda excéntrica» del hombre: así, en su caso al menos, el regreso a la poesía es una escapatoria, un indicio del fracaso en el cumplimiento del trabajo del pensamiento.

La solución de *Hyperion* es la de una narración: lo que en la realidad no se puede reconciliar es reconciliado luego, mediante su reconstrucción narrativa. (El rasgo interesante y crucial de *Hyperion,* esa novela compuesta de cartas, es que *todas* las cartas se escriben *después* de los acontecimientos «reales».) ¿Es adecuado, pues, leer esta solución como *hegeliana;* esto es, afirmar que, en un claro paralelo con la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, Hölderlin ve la solución en una narración que reconstruye retroactivamente la misma «senda excéntrica» de la oscilación permanente entre la pérdida del centro y los repetidos intentos fracasados de recuperar la inmediatez del centro como el proceso de maduración, de «educación espiritual»? Leído de este modo, el posterior cambio de Hölderlin puede fácilmente interpretarse como un adiós a la metafísica de la subjetividad, como una apertura de la clausura metafísica y la asunción de una brecha irreducible cubierta por la metafísica. El modelo de tal lectura es el libro de Eric Santner sobre Hölderlin: para Santner, la tardía ruptura hölderliniana ocurre cuando esta síntesis narrativa y *Aufhebung* de la tensión se ve amenazada, incluso abandonada, por la «sobria» aceptación de la irreducible multitud que ya no puede reconciliarse en un esquema narrativo global. Y, como Santner señala, este abandono de la trama narrativa global lleva no al abandono de los vínculos entre los fragmentos, sino al descubrimiento de un nuevo nivel de interconexión, un campo «paratáxico» de vínculos secretos, de ecos y reverberaciones entre elementos monádicos: algo, estoy tentado a afirmar, no diferente de los vínculos secretos de los *chora* de Platón que preceden a la cuadrícula de las Ideas[13].

[13] Véase E. Santner, *Friedrich Hölderlin: Narrative Vigilance and Poetic Imagination,* New Brunswick, Rutgers University Press, 1986.

Aquí debería introducir una estructura triple, no simplemente bipolar: el procedimiento narrativo no es ni la exposición directa al «fuego del cielo» (el extático lanzamiento de uno mismo a la letal bendición de la Cosa divina) ni la mortal sobriedad de la glacial vida cotidiana, con su multiplicidad sin sentido, sino una mediación de la multiplicidad misma. En otras palabras, mientras que Santner localiza la «vigilancia narrativa» del lado del «fuego del cielo», tratándola exclusivamente como una defensa contra la dispersa multitud de la sobria y glacial vida cotidiana, ¿no sería incluso más apropiado tratarla como una defensa contra la disolución extática de toda la estructura del «fuego del cielo», como un intento de retener la estructura mínima de la vida? ¿No es la narración en último término una narración sobre lo que Hölderlin llamaba la «ley de sucesión», el paternal orden simbólico que mantiene el caótico abismo de lo Sacro a una distancia apropiada?[14] Más aún, ¿no están la coexistencia paratáxica y una experiencia mística de la Unicidad del mismo lado, ambas expuestas a la organización narrativa? ¿No es la experiencia extática de la Unicidad algo que sólo surge cuando nos salimos de la cuadrícula de una narración y nos enfrentamos con entidades monádicas absolutamente particulares?

El cambio en Hölderlin, expuesto por Santner, desde la «vigilancia narrativa», desde la subordinación de todo a la gran narración del movimiento de los dioses hacia el oeste y el establecimiento de los fundamentos para la llegada de nuevos dioses, a la «sobriedad», a la marcación de los signos de la vida diaria, puede explicarse perfectamente bien en los términos heideggerianos del cambio de la ontoteología, de una narrativa metafísica global, a la actitud posmetafísica de la *Gelassenheit,* del «dejar las cosas estar»

[14] Lo que no puede sino aparecer como lo más radicalmente opuesto a la lectura de Heidegger, la lectura edipica del colapso de Hölderlin (desarrollada en los años sesenta por Jean Laplanche), es absolutamente convincente: como el mismo Hölderlin señaló claramente, él fue incapaz de *localizar la carencia,* esto es, estaba viviendo en un constante estado de cortocircuito óntico-ontológico en el que toda experiencia de un (incluso menor) fracaso o imperfección óntica amenazaba con explotar en una catástrofe ontològica, en una desintegración de todo el mundo. En lugar de desechar esta lectura como psicológicamente reduccionista, óntica, carente de nivel histórico-ontológico, deberíamos más bien elevar el infortunado «complejo de Edipo» a la dignidad de la ontologia.

fuera de cualquier trama de justificación metafísica: como la rosa de Angelus Silesius, que es «ohne Warum»[15]. La ironía aquí, sin embargo, es doble. En primer lugar, Santner mismo desarrolla este cambio en un libro que pasa totalmente por alto a Heidegger (y escribir un libro sobre Hölderlin pasando por alto a Heidegger es un logro en sí mismo). En segundo lugar, Heidegger mismo, en sus detalladas lecturas de Hölderlin, también pasa por alto este aspecto «heideggeriano» de la textura de la poesía de Hölderlin -la desintegración paratáxica de la unidad narrativa- y se centra precisamente en la gran narración del retraimiento y la posible nueva llegada de dioses.

¿Y si leemos el cambio de Hölderlin como un cambio del deseo a la pulsión? La «vigilancia» es la vigilancia de objetos parciales en torno a los cuales circulan las pulsiones. Tal lectura tiene un preciso trasfondo sociopolítico: la apertura de Hölderlin a los signos de la vida cotidiana deberíamos abordarla desde la perspectiva de uno de los rasgos clave del capitalismo, a saber: la producción permanente de montones de residuos. El reverso de la incesante pulsión capitalista a la producción de nuevos objetos es, por consiguiente, las crecientes acumulaciones de residuos inútiles, las montañas de coches, ordenadores, etcétera, usados, como el famoso «cementerio» de aviones en el Desierto de Mojave: en estos montones siempre crecientes de «material» inerte y disfuncional, cuya presencia inútil y sin vida no puede dejar de afectarnos, podemos, por así decir, percibir la pulsión capitalista en reposo. Aquí deberíamos recordar la intuición benjaminiana de cómo nos encontramos con la historicidad propiamente dicha precisamente cuando observamos artefactos culturales en decadencia, en el proceso de ser reclamados por la naturaleza. En noviembre de 2003, tras una visita a Polonia, donde participó en el festival Camara-Imagen e inauguró una exposición de sus propios cuadros y esculturas en Lodz, David Lynch quedó completamente fascinado por esta ciudad verdaderamente «postindustrial»: el gran centro industrial con la mayoría de las obras en acero y otras

[15] ¿Por qué Heidegger se centra casi exclusivamente en los poemas de Hölderlin? ¿Por qué pasa totalmente por alto sus fragmentos filosóficos y la novela *Hyperion*? Hay una buena razón: sus poemas tardíos señalan el colapso de la solución que Hölderlin trató de articular en *Hyperion* y en sus fragmentos filosóficos de finales de la década de 1790.

fábricas en decadencia, lleno de urbanizaciones de cemento gris desmenuzado, con un aire y un agua sumamente contaminados... Lynch quiere invertir dinero allí para crear su propio estudio de cine, y ayudar a transformar a Lodz en un próspero centro de la creatividad cultural (Peter Weir y Roland Joffe están también vinculados a este proyecto). Lynch ha hecho hincapié en que «se siente muy cómodo en Polonia»: no en la Polonia romántica de Chopin y *Solidarnosc,* sino precisamente en esta Polonia ecológicamente arruinada de los páramos industriales. Esta noticia confirma una vez más la extraordinaria sensibilidad de Lynch, debido a la cual deberíamos estar dispuestos a olvidar sus reaccionarias declaraciones políticas, así como su ridículo apoyo a un megalomaníaco proyecto New Age de un megacentro para la meditación. El páramo postindustrial del *Segundo* Mundo es, en efecto, el privilegiado «sitio de los acontecimientos», el punto sintomático desde el que podemos socavar la totalidad del capitalismo global de hoy en día. Deberíamos *amar* este mundo, hasta e incluidos sus decadentes edificios grises y su olor sulfuroso: todo esto representa la *historia,* amenazada con la eliminación entre el posthistórico Primer Mundo y el prehistórico Tercer Mundo.

11

La política de la redención, o por qué vale la pena salvar a Wagner

Slavoj Zizek

LO SUBLIME WAGNERIANO

Con el Romanticismo, la música cambia de papel: ya no es un mero acompañamiento del mensaje pronunciado en el habla, contiene / transmite un mensaje propio, más «profundo» que el pronunciado en palabras. Fue Rousseau el primero en articular claramente este potencial expresivo de la música como tal cuando afirmó que la música, en lugar de meramente imitar los rasgos afectivos del habla verbal, debería ver reconocido su derecho a «hablar por sí misma»: a diferencia de la engañosa habla vernal, en la música es -para parafrasear a Lacan- la verdad misma la que habla. Como dice Schopenhauer, la música activa / expresa directamente la Voluntad *nouménica,* mientras que el habla queda limitada al nivel de la representación fenoménica. La música es la sustancia que va al verdadero corazón del sujeto, que es lo que Hegel llamaba la «Noche del Mundo», el abismo de la negatividad radical: la música se convierte en la portadora del verdadero mensaje más allá de las palabras con el cambio del sujeto ilustrado del *Logos* racional al sujeto romántico de la «Noche del Mundo», esto es, el cambio de la metáfora para el núcleo del sujeto del Día a la Noche. Nos encontramos aquí con lo Siniestro: no ya la trascendencia externa, sino, siguiendo el giro trascendental de Kant, el exceso de la Noche en el mismo corazón del sujeto (la dimensión de lo No-muerto), lo que Tomlinson ha llamado la «ultramundanidad interna que marca al sujeto kantia-

no»[1]. Lo que la música transmite ya no es la «semántica del alma», sino el subyacente flujo *nouménico* de la *jouissance* más allá de la significatividad lingüística. Esto *nouménico* es radicalmente diferente de la prekantiana Verdad divina trascendente: es el exceso inaccesible lo que forma el verdadero núcleo del sujeto.

Tras tal celebración de la musicalidad, no podemos sino estar de acuerdo con Vladimir Nabokov cuando caracterizó el Estado ideal como aquel en el que no haya «ni tortura, ni ejecuciones, ni música...»[2]. Es más, la línea de separación entre un acto noble y un patético gesto vacío es en último término imposible de trazar. Recuérdese el comienzo del primer movimiento de la *Novena sinfonía* de Beethoven: ¿ha habido jamás una declaración más sucinta de la postura resuelta, la postura pertinaz de la inflexible voluntad de activar la decisión de uno?[3]. Sin embargo, ¿no es cierto que, con sólo que uno cambie apenas de perspectiva, el mismo gesto no puede dejar de aparecer como una exageración ridicula, una histérica agitación de las manos que delata el hecho de que en realidad nos hallamos ante una impostura? ¿Y qué, sin embargo, si leemos la postura del primer movimiento no como dignidad, sino como la *obstinación* de la pulsión «no muerta»? Lo que esta oscilación nuestra significa es que no hay *kitsch* en sí mismo: lo que Bartók logra en su *Concierto para orquesta* es *redimir* la última melodía *kitsch* de *La alegre divorcia-*

[1] G. Tomlinson, *Metaphysicial Song,* Princeton, NJ, Princeton University Press, 1999, p. 94 [ed. cast.: *Canto metafísico,* Barcelona, Idea Book, 2001, p. 171].

[2] V. Nabokov, *Strong Opinions,* Nueva York, McGraw-Hill, 1973, p. 35.

[3] Por desgracia, no puede decirse lo mismo del infame cuarto movimiento. En uno de sus ensayos, Adorno menciona un magnífico ejemplo de la vulgaridad de la *Halbbildung:* un manual americano que debería ayudar a las personas a reconocer las piezas de música clásica más famosas y con ello evitar el bochorno en la sociedad intelectual: ¿cómo? El autor propone para cada melodía clásica famosa palabras (supuestamente ilustradoras de su «contenido») que nos ayudarían a recordarla: el tema de cuatro notas al comienzo de la *Quinta* de Beethoven se convierte / traduce así como «¡Oye cómo llama el destino! ¡Oye cómo llama el destino!», la principal línea melódica del primer movimiento de la *Sexta* de Chaikovski como «La tormenta pasó, Chaikovski está de nuevo tranquilo, pero triste...». Adorno, por supuesto, estalla de rabia (obviamente mezclada con el extremo goce obsceno) ante esta barbaridad. El problema con el cuarto movimiento de la *Novena* de Beethoven, que pone en música la oda de Schiller sobre la fraternidad de todos los hombres, etcétera, es que ahí él se hace esto a sí mismo: las palabras de Schiller, en efecto, funcionan como precisamente tal recuerdo vulgar del contenido «profundo»...

da de Lehár; la cita de Lehár no tiene en absoluto una intención irónica, pues ponerla en un contexto diferente la des-fetichiza y la provee de un entorno musical propiamente dicho, del cual esta hermosa melodía surge «orgánicamente». Por fortuna, sin embargo, el problema con este potencial expresivo de la música es que, llevado a su conclusión, al final se cancela a sí mismo: cuando progresamos hasta alcanzar el mismo núcleo del sujeto, nos encontramos con el meollo fantasmático del goce que ya no puede ser subjetivizado, afectivamente asumido por el sujeto: el sujeto sólo puede mirar, con una fría mirada petrificada, este meollo, incapaz de reconocerse plenamente a sí mismo en él. Recuérdese *Der Laienmann,* la última canción del *Winterreise* de Schubert: en el mismo nadir de la desesperación, las emociones se congelan, estamos de vuelta en el mecanismo no-expresivo, el sujeto se reduce a la total desesperación de remedar el automatismo de la música mecánica.

En la historia de la ópera, este sublime exceso de vida es discernible en dos versiones principales, italiana y alemana, Rossini y Wagner: así, aunque son los grandes opuestos, quizá la sorprendente simpatía privada de Wagner por Rossini, lo mismo que su amistoso encuentro en París, sí atestigua una afinidad más profunda. Los grandes retratos masculinos de Rossini, los tres del *Barbiere* («*Largo il factotum*» de Fígaro, «*La calumnia*» de Basilio y «*Un dottor della mia sorte*» de Bartolo), junto con el ilusorio autorretrato de la corrupción en *Cenerentola,* activan un simulacro de autolamento, donde uno se imagina a sí mismo en una situación deseada, siendo bombardeado por demandas de favor o servicio. El sujeto desplaza su posición dos veces: primero asume los papeles de quienes se dirigen a él, representando la abrumadora multitud de demandas que lo bombardean; luego finge una reacción a ésta, el estado de profunda satisfacción por ser abrumado por demandas que no puede satisfacer. Tomemos al padre en *Cenerentola:* imagina cómo, cuando una de sus hijas se haya casado con el príncipe, las personas se dirigirán a él ofreciéndole sobornos por un servicio en la corte, y él reaccionará primero con astuta deliberación, luego con falsa desesperación por verse bombardeado por tantos requerimientos... El momento culminante de la arquetípica aria de Rossini es este momento único de felicidad, de plena afirmación del exceso de la vida que se da cuando el sujeto se ve abrumado por las demandas, incapaz ya de afron-

tarlas. En el climax de su aria del «*factótum*», Fígaro exclama: «Qué multitud / de personas bombardeándome con sus demandas / ¡De a uno por vez, por caridad! *[Uno per volta, per carita]*», refiriéndose a la experiencia kantiana de lo Sublime, en la que el sujeto es bombardeado con un exceso de datos que es incapaz de comprender. La economía básica aquí es obsesiva: el objeto del deseo del héroe es la demanda del otro.

Este exceso es el contrapunto propiamente dicho de lo sublime wagneriano, del «höchste Lust» de la inmersión en el vacío con que concluye *Tristan.* Esta oposición de lo Sublime rossiniano y wagneriano se ajusta perfectamente a la oposición kantiana entre lo sublime matemático y dinámico: como acabamos de ver, lo sublime rossiniano es matemático, representa la incapacidad del sujeto para comprender la pura cantidad de las demandas que lo abruman, mientras que lo sublime wagneriano es dinámico, representa la apabullante fuerza concentrada de la *única* demanda, la demanda incondicional del amor. Uno puede también decir que lo sublime wagneriano es la emoción absoluta: así es como debería leerse la famosa primera frase de *La religión y el arte* de Wagner, donde afirma que cuando la religión se vuelve artificial, el arte puede salvar su verdadero espíritu, su verdad oculta... ¿Cómo? Precisamente abandonando el dogma y expresando sólo la auténtica emoción religiosa, esto es, transformando la religión en la experiencia estética última. (Y la paradoja de *Parsifal* es que vuelve del revés *Tristán:* la experiencia metafísica íntima es de nuevo exteriorizada por la fuerza, convertida en, precisamente, *ritual...* Los climax de *Parsifal* son sin duda los dos rituales del Grial.)

Tristán debería, por consiguiente, leerse como la resolución de la tensión entre la pasión sublime y la religión aún operativa en *Tannhäuser.* La súplica al comienzo de *Tannhäuser* representa una extraña inversión de la súplica normal: no es una súplica para escapar a los límites de la mortalidad y reunirse con la amada, sino una súplica, dirigida a la amada, para que permita que el héroe se marche y regrese a la vida mortal del dolor, la lucha y la libertad. Tannhäuser se lamenta de que, en cuanto mortal, no puede soportar el goce continuo (*Wenn stets ein Gott gemessen kann, bin ich dem Wechsel* ***Untertan;*** *nicht Lust allein liegt mir am Herzen, aus Freuden sehn ich mich nach Schmerzen* / «Aunque un dios pueda saborear incesantemente el goce, yo estoy sujeto al cam-

bio; el placer solo no es caro a mi corazón... en medio de la dicha añoro el dolor»). Un poco después, deja claro que lo que ansia es la paz de la muerte misma: *«Mein Sehnen drängt zum Kampfe, nicht such ich Wonn und Lust! Ach mögest du es fassen, Göttin!* [wild] *Hin zum Tod, den ich suche, zum Tode drängt es mich!»* («¡Mi anhelo me conduce al combate; no busco el placer y el embeleso! ¡Ah, si pudieras entenderlo, diosa! *[furioso]* ¡Por eso ansio la muerte, me veo arrastrado a la muerte!»). Si aquí hay un conflicto entre la eternidad y la existencia temporal, entre la trascendencia y la realidad terrenal, entonces Venus está del lado de una aterradora *eternidad* de insoportable *Geniessen* excesivo.

Esto es lo que provee la clave para el conflicto central de la ópera: *no* es, como se suele afirmar, el conflicto entre lo espiritual y lo físico, lo sublime y los placeres corrientes de la carne, sino un conflicto inherente a lo sublime mismo, que lo divide. Venus y Elisabeth son *ambas* figuras metafísicas de lo sublime: ninguna de las dos es una mujer destinada a convertirse en una esposa común. Mientras que Elisabeth es, obviamente, la virgen sagrada, la entidad puramente espiritual, la *intocable* Dama idealizada del amor cortesano, Venus también representa un exceso metafísico, el del goce sexual excesivamente intensificado; si acaso, es Elisabeth la más próxima a la vida terrenal corriente. En términos de Kierkegaard, podría decirse que Venus representa lo estético y Elisabeth lo religioso... A condición de que aquí se conciba lo estético como incluido en lo religioso, elevado al nivel de lo absoluto incondicional. Y ése es el imperdonable pecado de Tannhäuser: no que se comprometiera ni por lo más mínimo con la sexualidad libre (en este caso, el severo castigo habría sido ridiculamente exagerado), sino que elevara la sexualidad, el placer sexual, al nivel de lo absoluto, afirmándolo como el reverso inherente de lo sagrado. Por eso es por lo que los papeles de Venus y Elisabeth deberían, desde luego, ser interpretados por la misma cantante: las dos *son* una y la misma persona; la única diferencia reside en la actitud del héroe masculino hacia ella. ¿No deja esto claro la elección final que Tannhäuser tiene que hacer entre las dos? Cuando él está agonizando, Venus lo llama para que vuelva a reunirse con ella *(«Komm, O komm! Zu mir! Zu mir!»* / «¡Ven, ah, ven! ¡A mí! ¡A mí!»); cuando se aproxima a ella, Wolfram grita desde el fondo: «¡Elisabeth!», a lo cual Tannhäuser replica: «¡Elisabeth!».

En el montaje clásico, la mención de la sagrada Elisabeth muerta da a Tannháuser la fortaleza para evitar el abrazo de Venus, y entonces Venus se marcha enfurecida; ¿no sería mucho más lógico, sin embargo, escenificarlo de tal modo que Tannháuser continúe aproximándose a *la* misma mujer, para descubrir, cuando esté cerca de ella, que Venus en realidad es Elisabeth? El poder subversivo de este desplazamiento es el hecho de que da la vuelta al tema de la poesía amorosa cortesana de la dama deslumbrantemente hermosa que, cuando uno se aproxima demasiado a ella, se revela como una repugnante entidad de carne podrida que se arrastra con gusanos: aquí la virgen sagrada es descubierta en el mismo corazón de la seductora disoluta. Así que el mensaje no es la desublimación habitual («¡Cuídate de las mujeres hermosas! ¡Es un cebo engañoso que oculta la repugnante carne podrida!»), sino la inesperada sublimación, una elevación de la mujer erótica al modo de aparición de la cosa sagrada. La tensión de *Tannhüaser* es, por consiguiente, la tensión entre los dos aspectos de lo absoluto; lo ideal-simbólico y lo real; la ley y el *superego.* El verdadero tema de *Tannháuser* es el de una *perturbación en el orden de la sublimación;* la sublimación comienza a oscilar entre estos dos polos[4].

WAGNER CON KIERKEGAARD

Podemos ver, ahora, en qué preciso sentido el *Tristán* encarna la actitud «estética» (en el sentido kierkegaardiano del término): negándose a comprometer su deseo, uno va al final y acepta de buena gana la muerte. *Meistersinger* lo contrarresta con la solución ética: la verdadera redención no consiste en seguir la pasión inmortal

[4] En la escenificación de *Tannháuser* del año 2002 en Bayreuth, Wolfram es excluido de la multitud al final, un mero perfil en la oscuridad, un perdedor amargado. Este detalle se basa en una ingeniosa comprensión: la de que Wolfram, este proverbial «amigo íntimo» que trata de ayudar a Tannháuser y le posibilita que se redima a sí mismo, es, en efecto, un personaje absolutamente *malo:* el -no menos proverbial- hombre enamorado de la chica de su mejor amigo, que trata de obtenerla trabajando por la destrucción del amigo mientras finge simpatía y solicitud. Wolfram es un hipócrita integral que secretamente empuja a su mejor amigo a la desgracia, a fin de luego poder presentarse como devastado por la pérdida de éste y un apoyo para la desdichada muchacha.

hasta su conclusión autodestructiva; uno debería, más bien, aprender a superarla a través de la sublimación creativa, y regresar, en un estado de ánimo de sabia resignación, a la vida «diaria» de las obligaciones simbólicas. En *Parsifal,* finalmente, la pasión ya no puede ser superada mediante su reintegración en la sociedad, en la cual sobrevive en una forma aburguesada: uno tiene que negarla completamente en la afirmación extática de la *jouissance* religiosa. De manera que la tríada *Tristán-Meistersinger-Parsifal* sigue una lógica precisa: *Meistersinger* y *Tristán* representan las dos versiones opuestas de la matriz edípica, dentro de la cual *Meistersinger* invierte a *Tristán* (el hijo le roba la mujer a la figura paterna; la pasión brota entre la figura paterna y la joven destinada a convertirse en la compañera del joven); mientras que *Parsifal* da a las mismas coordenadas un giro antiedípico: el lamentoso sujeto herido aquí es la figura paternal (Amfortas), no el joven transgresor (Tristán). (Lo más cerca que se llega del lamento en *Meistersinger* es la canción «¡Wahn, wahn!» de Sachs en el acto III.) Wagner planeaba hacer que Parsifal visitara al herido Tristán en la primera mitad del acto III de *Tristán,* pero prudentemente cambió de planes: la escena no sólo habría arruinado la perfecta estructura global del acto III, sino que también habría escenificado el *imposible* encuentro de un personaje con (la realidad, la versión diferente, alternativa, de) *él mismo,* a la manera en que en las narraciones de ciencia ficción que entrañan un viaje en el tiempo yo me encuentro *conmigo mismo.* Puede descenderse a lo ridículo aquí imaginando al *tercer* héroe uniéndose a los dos: Hans Sachs (en su encarnación anterior, como el rey Marke, que llega en barco antes que Isolda), de modo que los tres (Tristán, Marke, Parsifal), representando las tres actitudes, debatan sobre sus diferencias en un contexto habermasiano de intercambio comunicativo sin distorsiones.

La manera de leer a Wagner, es por consiguiente, con una interpretación «horizontal», no «vertical»: deberíamos buscar variaciones estructurales sobre un gesto o un objeto, no directamente su significado. Kundry besando a Parsifal puede compararse con Siegfried besando a Brünnhilde; el Grial con el Anillo, etcétera. El primer paso para una comprensión apropiada de la obra de Wagner no es establecer la múltiple serie de rasgos que sirven como vínculos laterales entre diferentes óperas del mismo Wagner, así como entre las óperas de Wagner y las óperas de otros compositores. El rasgo que vincula a *Meistersinger* y *Tannháuser,* por ejem-

pío, es el lugar central de un certamen de canto. La idea de componer *Meistersinger* a Wagner se le ocurrió en 1845, inmediatamente después de terminar *Tannháuser.* ¿Qué tal un equivalente cómico al trágico certamen de canto en el centro de *Tannháuser?* Aquí es crucial el paralelismo entre el rey Marke y Hans Sachs: ambos ofrecen la mujer amada al joven; en *Tristán,* sin embargo, el ofrecimiento llega demasiado tarde (Marke se lo realiza al Tristán muerto), mientras que en *Meistersinger* el ofrecimiento es aceptado, asegurando el resultado feliz. Nada tiene, pues, de particular que en el acto III, escena 4 de *Meistersinger,* justo antes del sublime quinteto, se produzca el estallido de una tensión erótica casi incestuosa entre la joven Eva y la figura paternal de Hans Sachs, en el cual se menciona directamente al rey Marke:

> *Eva:* Si pudiera escoger, no elegiría a nadie más que a ti; tú serías mi esposo, a nadie daría yo el premio sino a ti. —Pero ahora soy escogida... si hoy estoy casada, no tenía elección: ¡fue una obligación, una compulsión!
>
> *Hans Sachs:* Hija mía, de Tristán e Isolda conozco yo un triste sino. Hans Sachs fue listo y no quiso en absoluto correr la suerte del rey Marke. Fue una suerte que encontrara al hombre adecuado para ti.

El quinteto que sigue no representa, por consiguiente, el momento de paz interior y reconciliación que precede a la lucha crucial; también marca la tensión incestuosa resuelta. Y, junto con estos versos, estoy tentado de afirmar que la tríada *Tristán-Meistersinger-Parsifal* se reproduce en tres óperas postwagnerianas ejemplares: *Salomé de* Richard Strauss, *Turandot* de Puccini *y Moses undAaron* de Schónberg. ¿No es *Salomé* otra versión del resultado posible de *Tristán*? ¿Y si, al final del acto II, cuando sorprende a los amantes, el rey Marke tuviera un estallido de furia y ordenara la decapitación de Tristán? La desesperada Isolda tendría entonces la cabeza de su amante entre las manos y empezaría a besarle los labios en un *Liebestod* salomeano... (Y, para añadir otra variación más sobre el vínculo virtual entre *Salomé* y *Tristán:* ¿y si, al final de *Tristán,* Isolda no simplemente muriera tras acabar su *«Mild und leise»?* ¿Y si quedara embelesada por su inmersión en la *jouissance* extática, y el rey Marke, asqueado por ello, diera la orden: «¡Matad a esa mujer!»?) Se ha señalado muchas veces que la escena final de *Salomé* está mo-

delada según el *Liebestod* de Isolda; lo que hace de ella una versión perversa del *Liebestod* wagneriano, sin embargo, es que lo que Salomé demanda, en un acto incondicional de capricho, es besar los labios de san Juan Bautista («¡Quiero besarte los labios!»): contactar no con una persona, sino con un objeto parcial. Si *Salomé* es un equivalente de *Tristán,* entonces *Turandot* es el equivalente de *Meistersinger:* no olvidemos que ambas son óperas sobre un concurso público, con la mujer como premio ganado por el héroe.

Salomé insiste dos veces hasta el final en su demanda: primero, insiste en que los soldados traigan a Jokanaan a su presencia; luego, tras la Danza de los Siete Velos, insiste en que el rey Herodes le traiga la cabeza de Jokanaan en una bandeja de plata. Cuando el rey, creyendo que Jokanaan es en realidad un santo y que por tanto es mejor no tocarlo, a cambio de su danza ofrece a Salomé lo que ella quiera, hasta la mitad de su reino y los objetos más sagrados que posee, salvo la cabeza (y por consiguiente la muerte) de Jokanaan, ella hace caso omiso de este explosivo arrebato de sobrepuja y simplemente repite su inexorable demanda: «Tráeme la cabeza de Jokanaan». ¿No hay algo de propiamente hablando antigoniano en este requerimiento suyo? Como Antígona, insiste a despecho de las consecuencias. ¿No es, por tanto, Salomé, en cierto modo, lo mismo que Antígona, la encarnación de una cierta actitud ética? No sorprende que se sienta tan atraída por Jokanaan: se trata de un santo que reconoce a otro. ¿Y cómo pasar por alto el hecho de que, al final de la obra de Oscar Wilde en que se basa la ópera de Strauss, tras besar la cabeza de Jokanaan, haga un comentario propiamente hablando cristiano sobre cómo esto prueba que el amor es más fuerte que la muerte, que el amor puede vencer a la muerte?

¿Cuál, pues, sería el equivalente de *ParsifaP. Parsifal* fue desde el mismo comienzo percibido como una obra absolutamente ambigua: el intento de colocar al arte en lo más alto, el espectáculo protorreligioso que une a la comunidad (el arte como el mediador entre la religión y la política), contra la corrupción utilitarista de la vida moderna, con su comercializada cultura *kitsch,* pero al mismo tiempo desviándose hacia un comercializado *kitsch* estético de una religión sucedánea: un fraude, si es que alguna vez ha habido uno. En otras palabras, el problema de *Parsifal* no es el dualismo sin mediaciones de su universo (el reino de Klingsor de los falsos placeres *versus* el sagrado dominio del Grial), sino, más

bien, la falta de distancia, la identidad última, de sus opuestos: ¿no es el ritual del Grial (que produce el más satisfactorio espectáculo estético de la obra, sus dos «impactos mayores») el último fraude «klingsoriano»? (La mancha de la mala fe en nuestro goce de *Parsifal* es similar a la mala fe en nuestro goce de Puccini.) Por esta razón, *Parsifal* fue el traumático punto de partida que nos permite concebir la multitud de óperas posteriores como reacciones a él, como intentos de resolver su punto muerto. La clave entre estos intentos es, por supuesto, el *Moses undAaron* de Schónberg, el último pretendiente al título de «la última ópera», la metaópera sobre las condiciones de (imposibilidad de la ópera: la repentina ruptura al final del acto II, tras el desesperado «O Wort, das mir fehlt!» de Moisés, el fracaso en la composición de una ópera hasta el final. *Moses und Aaron* es, en efecto, antiParsifal: mientras que *Parsifal* retiene una plena confianza ingenua en el poder (redentor) de la música, y no encuentra ningún problema en traducir la nouménica dimensión divina en el espectáculo estético del ritual, *Moses undAaron* intenta lo imposible: ser una ópera dirigida contra el principio mismo de la ópera, el del espectáculo escénico-musical. Es una representación operística de la prohibición judía de la representación estética.

¿No es la optimista música del Becerro de Oro la versión última de la música de bacanal en Wagner, de *Tannhauser* a la música de las Muchachas Flor en *Parsifal?* ¿Y no hay otro paralelismo clave entre *Parsifal* y *Moses und Aaron?* Como Adorno señaló, la tensión última de *Moses* no se da simplemente entre la trascendencia divina y su representación en la música, sino -inherente a la música misma- entre el espíritu «coral» de la comunidad religiosa y los dos individuos (Moisés y Aarón) que se destacan como sujetos; de la misma manera, en *Parsifal,* Amfortas y Parsifal mismo destacan como individuos enérgicos: ¿no son los dos «lamentos» de Amfortas los pasajes más fuertes de *Parsifal,* con lo que implícitamente socavan el mensaje de la renuncia a la subjetividad? La oposición musical entre el claro estilo coral de la comunidad del Grial y el cromatismo del universo de Klingsor en *Parsifal* se radicaliza en *Moses und Aaron* disfrazada de la oposición entre la *Sprechstimme* de Moisés y la canción plena de Aarón: en ambos casos, la tensión está irresuelta.

Lo que siempre debería tenerse en cuenta a propósito de *Moses und Aaron* de Schónberg es que es una secuela de otro pro-

yecto operístico que, aunque ocupándose del mismo proyecto, no pasó del estado de borrador: *Der biblische Weg,* un drama musical sobre el destino del pueblo judío. A fin de recuperar una nueva patria, los judíos colonizan un país africano; cuando se ven amenazados por la rebelión de la población indígena, desarrollan una misteriosa arma nueva de destrucción masiva (rayos mortales que asfixian a todos los seres vivos): ¿cómo vamos a localizar esta *fantasía,* en su mayor parte graciosamente pasada por alto en la literatura sobre Schónberg? Aunque, en el planeado final del drama, los judíos renuncian al empleo de tal arma, esta renuncia tiene lugar en lo que es indudablemente el caso más extraño de *Aufhebung* hegeliana de la destrucción brutal en la conquista espiritual: los judíos prometen que, en lugar de emplear los mortales rayos, sólo irradiarán el poder espiritual de su pura creencia; en una palabra, la propagación de su creencia es la forma superada de guerra química mortal...[5].

Schónberg imaginó a un líder que trataría de incorporar elementos de Moisés, el portador del mensaje divino que tenía un defecto del habla, y de Aarón, un activista político que sabía cómo preparar al pueblo para el cumplimiento de sus sueños, no rehuyendo la «realización de milagros» y planeando una lucha real por la posesión de la tierra. *Moses und Aaron,* por consiguiente, sigue *Der biblische Weg:* primero llegamos a la síntesis, luego a su fracaso. Max Aruns, el héroe de *Weg,* es (como el sonido de su nombre ya indica) la síntesis imposible de Moisés y Aarón y, en el desarrollo de Schónberg, «Uno se divide en Dos»: Max Aruns se escinde en Moisés y Aarón.

En la obra de Schónberg, los exiliados pasan primero por un periodo de maduración en una tierra de preparación, como hicieron los hebreos en el desierto. Schónberg llama a esta tierra Asmongaea, y el gobernante de ese pueblo promete a Max Aruns protección y ayuda para su pueblo. En un intercambio entre Max Aruns (el astuto pensador político) y un viejo escéptico, el diálogo suena profético: «La gente no puede adoptar una posición en un país habitado por enemigos», dice Aruns (que ha escogido una especie de Nueva Palestina como territorio en el que reunir a los exiliados). En una vehemente alocución pronunciada en el «Cen-

[5] Véase «Der biblische Weg», *Journal ofthe Arnold Schoenberg Institute* XVIII, 1-2, ed. de P. Zukofsky, Los Ángeles, University of California Press, 1996.

tro de Inmigración», Aruns afirma: «Lo mismo que hizo por los hebreos en Jericó, Dios nos ha dado una poderosa arma con la que vencer a nuestros enemigos: ¡tenemos nuestras propias trompetas de Jericó! Un invento... nos permite dirigir rayos a cualquier punto del globo, y a cualquier distancia rayos que absorben el oxígeno del aire y asfixian a todas las criaturas vivas». (Esto se escribió en 1926.) Cuando las relaciones con el país anfitrión se complican, las masas judías se sublevan, Aruns es derrocado y el joven Guido asume el papel del Josué bíblico. Él llevará a la nación a la Tierra Prometida; y

> por poco que sea nuestra intención enviar estos recientemente descubiertos y mortíferos rayos de poder material, por poco que sea nuestra intención buscar venganza o emplear la violencia contra cualquier nación, ya, por el contrario, tenemos la intención de irradiar... el mundo [con] los iluminadores rayos de nuestra creencia... a fin de que puedan alumbrar una nueva vida espiritual... Tenemos una meta inmediata: queremos sentirnos seguros como nación. Queremos estar seguros de que nadie pueda obligarnos a hacer nada, de que nadie pueda impedirnos hacer nada.

La profunda ambigüedad de esta solución lo indica la misma persistencia del significante «radiación»: en una especie de *Aufhebung* fingidamente hegeliana, la irradiación químico-bélica es interiorizada / espiritualizada en la irradiación de la espiritualidad judía en las demás. ¿Cómo, sin embargo, «se sentirán seguros como nación» los judíos sino gracias a una especie de defensa militar que garantice el lugar desde el que puedan irradiar su espiritualidad? Si no otra cosa, los judíos tendrán que confiar en los rayos mortíferos como amenaza permanente que garantice su seguridad: no tenemos intención de usarlos jamás, pero los tenemos...

¿Qué, pues, puede seguir a esta ruptura? Es aquí donde estoy tentado de volver a nuestro punto de partida: a la comedia rossiniana. Tras el completo desmoronamiento de la subjetividad expresiva, la comedia resurge... pero es una clase de comedia extraña, siniestra. Lo que viene después de *Moses und Aaron* es el imbécil *Sprechgesang* «cómico» de *Pierrot Lunaire,* la sonrisa de un demente tan devastado por el dolor que no

puede siquiera percibir su tragedia: como la sonrisa de un gato de dibujos animados con pájaros volando alrededor de su cabeza tras haber sido golpeado con un martillo en la cabeza. La comedia entra cuando la situación es demasiado aterradora para ser traducida como tragedia... Que es por lo que una manera apropiada de hacer una película sobre los campos de concentración es una comedia: hay algo de fraudulento en la realización de una tragedia sobre los campos de concentración.

WAGNER COMO TEÓRICO DEL FASCISMO

Quizá una lectura así nos permita también arrojar nueva luz sobre el vínculo entre *Parsifal* y el *Ring.* El *Ring* describe un mundo pagano que, según su lógica inherente, *tiene* que terminar en una catástrofe global; sin embargo, hay supervivientes de esta catástrofe, la multitud anónima de la humanidad que en silencio da testimonio de la autodestrucción de Dios. En la figura única de Hagen, el *Ring* también presenta el primer retrato de lo que luego resultará ser el líder fascista; sin embargo, puesto que el mundo del *Ring* es pagano y está atrapado en el conflicto de pasiones de la familia edípica, no puede siquiera abordar el verdadero problema de cómo esta humanidad, la fuerza de lo nuevo, se ha de organizar a sí misma... O de cómo debería aprender la verdad sobre su lugar; *ésta* es la tarea de *Parsifal,* que por consiguiente sigue lógicamente al *Ring.* El conflicto entre la dinámica edípica y el universo postedípico se inscribe dentro de *Parsifal* mismo: las aventuras de Klingsor y Amfortas son edípicas, de manera que lo que ocurre con el gran viraje de Parsifal (su rechazo de Kundry) es precisamente que éste deja atrás el incestuoso erotismo edípico, abriéndose él mismo a una nueva comunidad.

La oscura figura de Hagen es profundamente ambivalente: aunque inicialmente descrito como un oscuro conspirador, tanto en el *Nibelungenlied* como en la película de Fritz Lang aparece como el último héroe de toda la obra y al final es redimido como el caso supremo de la *Nibelungentreue,* fidelidad hasta la muerte a la causa de uno (o, más bien, al Amo que representa esta causa), afirmado en la masacre final en la corte de Atila. El conflicto aquí se produce entre la fidelidad al Amo y nuestras obligaciones morales cotidianas: Hagen representa una especie

de suspensión teleológica de la moralidad en favor de la fidelidad; él es el último «Gefolgsmann».

Significativamente, es *sólo* Wagner quien describe a Hagen como una figura del Mal: ¿no es esto una indicación de cómo Wagner, no obstante, pertenece al plano moderno de la libertad? ¿Y no es el regreso de Lang al Hagen positivo un indicio de cómo el siglo xx marcó la reaparición de una nueva barbarie? Fue el genio de Wagner el que intuyó proféticamente la figura emergente del despiadado ejecutivo fascista que es al mismo tiempo un demagogo agitador de las masas (recuérdese el aterrador *Mannerruf* de Hagen): un digno complemento de su otra gran intuición, la de una mujer histérica (Kundry), mucho antes de que esta figura abrumara la consciencia europea (en la clínica de Charcot; en el arte, desde Ibsen hasta Schónberg).

Lo que hace de Hagen un «protofascista» es su papel de apoyo incondicional del débil gobernante (el rey Gunther): él le hace a Gunther los «trabajos sucios» que, aunque necesarios, tienen que permanecer ocultos a la mirada pública... «Unsere Ehre heisst Treue». En cuanto tal, Hagen no es «el falo de Gunther»: es, más bien, Siegfried mismo quien, obviamente, asume este papel al vencer, domesticar y raptar a Brünnhilde para él; lo que lo hace fálico es el mismo hecho de que actúa como el doble espectral de Gunther. (Cuando en el reciente éxito de ventas alemán *Gunther von Tronje,* de Wolfgang Hohlbein, Hagen es plenamente rehabilitado al final, no deberíamos leer esto como una afirmación de autoritarismo nazi, sino más bien como el rechazo del culto al héroe de Siegfried: el Hagen de Hohlbein es una persona compleja y profundamente enamorada de Kriemhild. En otras palabras, lo que aquí tenemos es una «psicologización» de Hagen al precio de su rehabilitación: algo parecido a lo que John Updike hizo en su *Gertrudis y Claudio.)*

Esta actitud, una especie de inversión especular del alma bella que se niega a mancharse las manos, la encontramos en su forma más pura en la admiración derechista por los héroes que están dispuestos a hacer el necesario trabajo sucio; es fácil hacer algo noble por el país de uno, hasta sacrificar la vida propia por él; es mucho más difícil cometer un *crimen* por el país de uno cuando se necesita... Hitler sabía muy bien cómo jugar este doble juego a propósito del Holocausto, utilizando a Himmler como su Hagen. En el discurso pronunciado ante los líderes de las SS

en Posen el 4 de octubre de 1943, Himmler habló bastante abiertamente sobre el asesinato masivo de judíos como una «gloriosa página de nuestra historia, la cual ni ha sido escrita nunca ni puede escribirse nunca», incluyendo explícitamente el asesinato de mujeres y niños: «No me consideré a mí mismo tan justificado para exterminar a los hombres -es decir, matarlos o hacerlos matar- y permitir que los vengadores en forma de niños crecieran junto a nuestros hijos y nietos. Hubo de tomarse la difícil decisión de hacer desaparecer a estas personas de la faz de la tierra».

Ésta es la *Treue* de Hagen llevada al extremo: ¿no fue, sin embargo, su *Justifizierung* el paradójico precio por el negativo retrato de Hagen realizado por Wagner? Mucho trabajo historicista reciente ha tratado de hacer aflorar el «verdadero significado» contextual de las figuras y temas wagnerianos: el pálido Hagen es en realidad un judío que se masturba; la herida de Amfortas es en realidad la sífilis... La idea es que Wagner está movilizando códigos históricos por todos conocidos en su época: cuando una persona tropieza, canta en notas agudas rotas, hace gestos nerviosos, etcétera, «todos saben» que se trata de un judío, de modo que el Mime de *Siegfríed* es la caricatura de un judío; el miedo a la sífilis como una enfermedad en las ingles causada por el contacto sexual con una mujer «impura» era una obsesión en la segunda mitad del siglo xix, de modo que estaba «claro para todos» que Amfortas en realidad había sido contagiado de sífilis por Kundry... Marc Weiner desarrolló la versión más perspicua de esta decodificación centrándose en la microestructura de los dramas musicales de Wagner: manera de cantar, gestos, olores... es en este nivel de lo que Deleuze habría llamado los afectos presubjetivos donde el antisemitismo es operativo en las óperas de Wagner, por más que los judíos no sean explícitamente mencionados: en el modo en que Beckmesser canta, en el modo en que Mime se lamenta...

MARXISMO CONTRA HISTORICISMO

El primer problema aquí, sin embargo, es que tales intuiciones, por más que acertadas, no contribuyen mucho a una pertinente comprensión de la obra en cuestión. Con frecuencia oímos que, si hemos de entender una obra de arte, necesitamos cono-

cer su contexto histórico. Contra este lugar común historicista, deberíamos argüir que un exceso de contexto histórico puede desdibujar el contacto apropiado con una obra de arte: a fin de comprender apropiadamente, por ejemplo, *Parsifal,* deberíamos hacer *abstracción* de tales trivialidades historicistas, *descontextualizar* la obra, arrancarla al contexto en que fue originalmente incrustada. Más aún, es más bien la obra de arte misma la que procura un contexto que nos permite comprender apropiadamente una situación histórica dada. Si, hoy en día, alguien fuese a visitar Serbia, el contacto directo con los crudos datos le dejaría confuso. Si, sin embargo, tuviera que leer un par de obras literarias o ver un par de películas representativas, éstas, desde luego, proveerían el contexto que le permitiría situar los crudos datos de su experiencia. Hay, por consiguiente, una inesperada verdad en el viejo proverbio cínico de la Unión Soviética de Stalin: «¡Miente como un testigo ocular!».

Tal decodificación historicista plantea otro problema, más fundamental: no basta con «decodificar» a Alberich, Mime, Hagen, etcétera como judíos, a fin de hacer del *Ring* un gran tratado antisemita, un relato sobre cómo los judíos, al renunciar al amor y optar por el poder, trajeron la corrupción al universo; el hecho más básico es que *la misma figura antisemita del judío no es un referente directo último, sino que está ya codificado, es una cifra de antagonismos ideológicos y sociales.* (Y lo mismo cabe decir de la sífilis: en la segunda mitad del siglo xix, era, junto con la tuberculosis, el otro gran caso de la «enfermedad como metáfora» [Susan Sontag], que servía como mensaje codificado sobre los antagonismos sociosexuales, y por eso las personas estaban tan obsesionadas con ella: no por su amenaza real directa, sino por la inversión ideológica excedente en ella.) Una lectura apropiada de Wagner debería tener esto en cuenta y no meramente «decodificar» a Alberich como un judío, sino también preguntar: *¿cómo la codificación de Wagner se refiere al antagonismo social «original» del que (la figura antisemítica de) el «judío» mismo es ya una cifra?* Lo que complica la imagen es, por consiguiente, su figura circular: mientras que la figura de «el judío» es el referente codificado en la condena que Wagner hace del ansia de poder y riqueza, etcétera, el contenido social de la figura-cifra «el judío» es, una vez más, el ansia capitalista de riqueza (lo que la referencia a la «conspiración judía» provee es una especie de naturalizada genealogía

falsa del capitalismo). No hay, así pues, necesidad de buscar otro contenido, «más profundo», oculto debajo de la figura de «el judío»: todo está aquí, sólo deberíamos mover la perspectiva sobre la dinámica capitalista, discernir en ella una cifra de esta dinámica.

Otro contrargumento es que Siegfried, el oponente de Mime, no es en absoluto simplemente el bello héroe rubio ario: su retrato es mucho más ambivalente. La breve escena final del acto I de *Götterdämmerung* (el violento secuestro de Brünnhilde llevado a cabo por Siegfried; cubierto con el *Tarnhelm,* Siegfried se hace pasar por Gunther) es un chocante interludio de brutalidad extrema y un tono de pesadilla fantasmal. Lo que la hace, además, interesante es una de las grandes inconsistencias del *Ring:* ¿por qué Siegfried, tras someter brutalmente a Brünnhilde, pone su espada entre los dos cuando yacen, para probar que entre ellos no habrá sexo, pues simplemente le está haciendo un favor a un amigo, el débil rey Gunther? *¿A quién* tiene que probar esto? ¿No se supone que Brünnhilde cree que él *es* Gunther? Antes de ser sometida, Brünnhilde tiende al enmascarado Siegfried la mano con el anillo, confiando en que el anillo servirá de protección; cuando Siegfried se lo arranca brutalmente de la mano, este gesto ha de leerse como la repetición del primer robo sumamente violento del anillo en la cuarta escena del *Rheingold,* cuando Wotan arranca el anillo de la mano de Alberich. El horror de esta escena es que muestra la brutalidad de Siegfried desnuda, en su estado crudo: de alguna manera, «despsicologiza» a Siegfried, revelándolo como un monstruo inhumano, esto es, tal como «realmente es», privado de su máscara engañosa: *éste* es el efecto de la poción sobre él[6].

En efecto, en el Siegfried de Wagner hay una irrestricta agresividad «inocente», una urgencia de pasar directamente a la acción y simplemente seguir adelante aplastando todo lo que le ataque a uno los nervios... Como en las palabras que dirige Siegfried a Mime en el acto I de *Siegfried:* «Cuando te veo estar, / contonearte y arrastrar los pies, / corcovear servilmente, bizqueando y guiñando los ojos, / ¡me gustaría cogerte por el cabeceante cuello / y aca-

[6] ¿La idea de Sigfrido que tiene Wotan en el *Anillo* -sólo un ser humano concebido contra la voluntad de los dioses, no sometido a la ley de éstos, puede redimirlos de su culpa- no apunta también a la dimensión cristológica? ¿No es Sigfrido el hombre que se sacrifica por la culpa de los dioses?

bar con tus obscenos guiños!». El sonido en el alemán original es aún más impresionante: *«Seh'ich dich stehn, gängeln undgehn, / Kniken und nicken, Mit den Augen zwicken, / Beim Genick möcht'ich den Nicker packen, / Den Garaus geben dem garst'gen Zwicker!»*. El mismo exabrupto se repite dos veces en el acto II:«*Das eklige Nicken / Und Augenzwicken, / Wann endlich soll ich 's/Nicht mehr sehn, / Wann werd ich den Albernen los!?»* («El contonearse y el escabullirse, / esos párpados intermitentes / —¿Hasta cuándo tendré / que soportar la visión? / ¿Cuándo me desharé de este majadero?») y, apenas un poco después: *«Grade so garstig, / Griesig und grau, /Klein und krumm, /Höckrig und hinkend, /Mit hängenden Ohren, / Triefigen Augen /—Fort mit dem Alb! / Ich mag ihn nicht mehr sehn»* («Contonearse y escabullirse, / entrecano y gris, / pequeño y contrahecho, / renqueante y jorobado, / con las orejas colgantes, / los ojos legañosos... / ¡Afuera con el picaro! ¡Ojalá se haya ido de una vez por todas!»). ¿No es éste el disgusto, la repulsión más elementales, sentidas por el *ego* confrontado por el importuno cuerpo ajeno? Podemos fácilmente imaginar a un cabeza rapada neonazi diciéndole exactamente las mismas palabras a un exhausto *Gastarbeiter* turco...[7].

Finalmente, no deberíamos olvidar que, en el *Ring,* el origen de todo el mal no es la fatal elección de Alberich en la primera escena de *Rheingold:* mucho antes de que este acontecimiento tuviera lugar, Wotan perturbó el equilibrio de la naturaleza, sucumbiendo a la atracción del poder, dando preferencia al poder sobre el amor: arrancó y destruyó el Árbol del Mundo, transformándolo en una lanza sobre la que inscribió las runas que establecían las leyes de su gobierno; también se sacó un ojo a fin de ganar en comprensión de la verdad interior. De manera que el mal no viene del exterior: de lo que se informa en el trágico «monólogo con Brünnhilde» de Wotan en el acto II de *Walküre* es de que el poder de Alberich y la perspectiva del «final del mundo» es en último término la propia culpa de Wotan, el resultado de este fiasco ético... En hegeliano, la oposición externa es efecto de la contradicción interna. Nada tiene, pues, de extraño que a

[7] Cuando, en *Der Fall Wagner,* Nietzsche rechaza burlonamente el universo de Wagner, ¿no se refiere su estilo a estas líneas? Wagner mismo era para él una figura repulsiva de esa clase... Y hay una especie de justicia poética en ello, pues Mime es, en efecto, el autorretrato irónico de Wagner.

Wotan se le llame el «*A lb* Blanco», en contraste con el **Alb* Negro», Alberich; si acaso, la elección de Wotan fue éticamente peor que la de Alberich: Alberich ansiaba el amor, y se orientó hacia el poder sólo después de haber sido objeto de burlas brutales y haber descendido al encuentro con las Hijas del Rin: mientras que Wotan se orientó hacia el poder después de haber gozado plenamente de los frutos del amor y haberse cansado de ellos. Deberíamos también tener en cuenta que, tras su fiasco moral en *Walküre,* Wotan se convierte en «El Caminante»: una figura del Judío Errante, como el primer gran héroe wagneriano, el Holandés Errante, este «Ahasver des Ozeans».

Lo mismo vale para *Parsifal,* que no trata de un círculo elitista de puros de sangre amenazados por la contaminación externa (la cópula con la judía Kundry). Hay dos complicaciones en esta imagen: en primer lugar, Klingsor, el maléfico mago y el amo de Kundry, es él mismo un ex caballero del Grial, viene de dentro; en segundo lugar, si leemos el texto detenidamente, no podemos evitar la conclusión de que la verdadera fuente del mal, el desequilibrio primordial que hizo descarrilar a la comunidad del Grial, reside en su mismo centro: es la excesiva fijación de Titurel con el disfrute del Grial lo que se halla en el origen de la desgracia. La verdadera figura del Mal es Titurel, este obsceno *père-jouisseur* (quizá comparable a los miembros parecidos a gusanos gigantes de la Cofradía Espacial de *Dune,* de Frank Herbert, cuyos cuerpos están asquerosamente deformados debido a su excesivo consumo de la «Especia»),

Esto, pues, socava la perspectiva antisemita según la cual la perturbación siempre proviene en último término del exterior, disfrazada de un cuerpo ajeno que disloca el equilibrio del organismo social: para Wagner, el intruso social (Alberich) es meramente una repetición secundaria, la exteriorización, de una inconsistencia / antagonismo (de Wotan) absolutamente inmanente. En referencia al famoso «¿Qué es el robo de un banco comparado con la fundación de un nuevo banco?» de Brecht, estoy tentado de preguntar: «¿Qué es el robo del oro por un pobre judío comparado con la violencia de la instauración del imperio de la Ley por parte del Ario (Wotan)?».

Uno de los signos de este estatus inherente de la perturbación es el fracaso de los grandes finales en las óperas de Wagner: el fracaso formal es aquí indicio de la persistencia del antagonismo so-

cial. Tomemos el mayor de todos ellos, la madre de todos los finales, el de *Götterdämmerung.* Es un hecho bien conocido que, en los últimos minutos de esta ópera, la orquesta ejecuta una telaraña excesivamente intrincada de temas, básicamente nada menos que la recapitulación del acervo temático de todo el *Ring:* ¿no es este hecho la prueba última de que Wagner mismo no estaba seguro sobre lo que la apoteosis final del *Ring* «significa»? No estando seguro, dio una especie de «salto adelante», y juntó *todos* los temas... Así que el culminante tema de «La redención a través del amor» (una hermosa y apasionada línea melódica que previamente sólo ha aparecido en el acto III de *Walküre*) no puede dejar de recordarnos el acerbo comentario de Joseph Kerman sobre las últimas notas de *Tosca,* de Puccini, donde la orquesta recapitula bombásticamente la «hermosa» y patética línea melódica de «E lucevan le stelle» de Cavaradossi, como si, inseguro sobre qué hacer, Puccini simplemente repitiera desesperado la melodía más «eficaz» de la partitura previa, ignorando toda lógica narrativa o emocional[8]. ¿Y si Wagner hubiera hecho *exactamente lo mismo* al final de *Götterdämmerung*? No seguro del giro final que debía estabilizar y garantizar el significado de todo él, recurrió a una hermosa melodía cuyo efecto es algo así como «signifique esto lo que signifique, asegurémonos de que la impresión final será la de algo triunfante y optimista en su redentora belleza...». En resumen, ¿y si este tema final representa un *gesto vacío?*

El final de *Götterdämmerung* tiene no solamente dos, sino, más bien, tres versiones, que como mejor se designan es con los nombres de Feuerbach, Bakunin y Schopenhauer: el reino del amor humano, la destrucción revolucionaria del viejo mundo, la resignación y el apartamiento del mundo. En este sentido, de ningún modo está claro cómo hemos de concebir la multitud de hombres y mujeres que, «con la más profunda emoción», presencian la destrucción final por el fuego y el agua: ¿quiénes son? ¿Realmente encarnan una sociedad nueva y liberada?[9]. El cambio del temprano

[8] J. Kerman, *Opera as Drama,* Berkeley, University of California Press, 1988.

[9] Otro rasgo interesante del *Ring* de Wagner lo constituye el hecho de que éste sólo utilizó la primera parte del *Nibelungenlied,* esto es, que el *Ring* termina con la muerte de Siegfried: ¿qué hay, pues, de la segunda parte, la venganza de Kriemhild, en la que Kriemhild se casa con Attila y utiliza a éste para matar a Hagen, a Gunther y a toda su parentela? ¿No es este tema de la traición y la ven-

Wagner revolucionario al schopenhaueriano «maduro» se suele entender como el paso de una creencia humanista en la posibilidad de un cambio revolucionario en la realidad social existente -esto es: una creencia en que nuestra realidad es miserable por contingentes razones históricas- a una comprensión más «profunda» de que la realidad *como tal* es miserable y la única verdadera redención estriba en el abandono de ella por el abismo de la «Noche del Mundo»... Y parece fácil denunciar este paso como la más elemental operación ideológica, la de elevar un contingente obstáculo histórico a una limitación trascendental *apriori.* Pero ¿y si las cosas no fueran tan sencillas? ¿Y si una actitud revolucionaria hacia el orden social existente pudiera también sostenerla una noción «pesimista» de un universo corrupto, como parece ser el caso en Brecht? En resumen, la cuestión clave es: ¿queda la temprana noción wagneriana de revolución real y enteramente «superada» en el tardío giro metafísico de Wagner? ¿Y si el paso a una metafísica «pesimista» nos compeliera a plantear la cuestión del cambio social de nuevo, desde una nueva perspectiva?

Lo que debería resultarnos problemático en Wagner es la misma ingenuidad de su «revolucionaria» teoría temprana de la «traición» original del amor que dio nacimiento al poder, la total historización de la antropología feuerbachiana del amor[10]. ¿No se ha

ganza apasionada Verdi en estado puro (nada tiene de particular que cuando, en el final del segundo acto, *Götterdämmerung* aborda el tema de la venganza apasionada, nos encontremos con un triunfante trío verdiano, ¡estrictamente prohibido por las normas autoimpuestas por Wagner!)?, y la sorpresa es que Verdi *sí* escribió, en efecto, un *Attila:* es una de sus primeras obras (estrenada el 17 de marzo de 1846 en Venecia) con un argumento lleno de pasión y venganza en absoluto inferior a los *Nibelungos.* La ópera comienza con el ejército de Attila celebrando la victoria sobre la ciudad de Aquileia. Se elogia a Wodan y a su general, que llega a ocupar su lugar en el trono. Odabella lidera a un grupo de prisioneras que proclaman su espíritu invencible. Ellas lucharon al lado de sus hombres, a diferencia de las mujeres de Attila. Attila queda cautivado por ella y le ofrece el regalo que desee. Ella pide una espada, y él le entrega la suya propia. Ella declara que con la espada llevará a cabo la venganza de todos los que ha perdido. Llega Ezio y le ofrece a Attila el mundo a cambio de Italia. Attila declara que todo será suyo, y declara la guerra. Durante una tregua, Attila va a casarse con Odabella y la encuentra en brazos de Foresto y en compañía de Ezio. Attila dirige reproches a los tres y Odabella lo mata de una estocada.

[10] Hay, sin embargo, algo que debe decirse en favor del joven revolucionario Wagner. En 1848, Wagner demandaba básicamente la revolución social a fin de crear las condiciones para la adecuada escenificación de sus óperas... Pero

de rechazar la noción de la armonía primordial, de la que el poder surge mediante un acto de usurpación que perturba el equilibrio? ¿No es el meollo del fascismo precisamente el restablecimiento de este equilibrio mediante la liquidación del elemento excesivo que produjo el desequilibrio y el antagonsimo (el judío)? Para decirlo en pocas palabras: al adherirse al mito de la naturaleza prístina dislocada por un acto original de maldad, de elección del poder en lugar del amor, Wagner olvidó tener en cuenta la lección básica de Darwin, que es precisamente que *no* hay una naturaleza como ésa:

> Mientras que Lamarck había sacado mucho partido a lo razonable y veraz de la naturaleza, Darwin se recreó en sus excentricidades y rarezas, incluso ocasionalmente en sus tonterías. Él buscó lo marginal, lo estropeado, para reforzar su argumento en favor de la selección natural... Podría decirse que la naturaleza se ha complacido en la acumulación de contradicciones a fin de privar de todo fundamento a la teoría de la armonía preexistente entre los mundos externo e interno.
>
> Aquí tenemos la quintaesencia del darwinismo. Nada de creación especial, nada de adaptación perfecta, nada de sintonización dada de la mente al mundo. Fueron precisamente las disarmonías las que cautivaron la fantasía de Darwin[11].

En términos de esta archiideológica noción del desequilibrio primordial, el paso va del temprano Wagner «revolucionario», que deseaba la restauración de la armonía del amor mediante la abolición del poder del Estado, al tardío Wagner «schopenhaueriano», que percibía la realidad externa «realmente existente» de la vida social *como tal* como el falso dominio que había que superar no instaurando un nuevo orden social, sino abandonando la realidad misma y sumergiéndose en el extático reino de la Noche. Si acaso,

éste no es un argumento *contra* él. ¿Por qué no habría de ser éste un argumento plenamente válido? En primer lugar, teniendo en cuenta el antagonismo entre arte y sociedad, crear las condiciones para su reconciliación *es* la meta última de la política revolucionaria. En segundo lugar, uno no hace la revolución por abstractas metas ideales, sino por necesidades singulares, cada individuo por razones particulares que llegan a la idiosincrasia extrema (los celos personales): esta multitud no afecta de ninguna manera a la meta revolucionaria «objetiva».

[11] J. Campbell, *The Liar's Tale,* Nueva York, Norton, 2001, p. 27.

se ha de preferir la segunda versión, pues se basa en la comprensión de que la «realidad» misma surge como resultado de una cierta perturbación, de un cierto desequilibrio -aquí deberíamos centrarnos en la trama narrativa básica del *Ring:* las cosas suceden, la historia se desarrolla, mientras el anillo circula-; es decir, éstos comienzan cuando el anillo (o, más bien, el oro) es robado, y terminan cuando el anillo es devuelto al Rin (de modo que, quizá, el subtítulo apropiado de la tetralogía debería haber sido, en el estilo de las novelas del siglo **xviii**, «Una triste historia sobre cómo tres lascivas pero inocentes muchachas que vivían en las profundidades del Rin perdieron y luego recuperaron su tesoro»), ¿No explica esto el «rechazo de la castración», la antiedípica actitud proincesto de Wagner detectada por Claude Lévi-Strauss? Tal vez, la catástrofe primordial para Wagner no sea tanto la traición del amor por el poder, sino, más bien, la regla edípica de la circulación. ¿Y si lo que Wagner percibe como la caída es, en efecto, (no tanto la salvación como) la apertura explosiva, la aparición de la libertad humana propiamente dicha? ¿Y es en este sentido como deberíamos interpretar los intentos de rehabilitar a Hagen? ¿Resulta, pues, que lo que Wagner no ve es la naturaleza violenta del amor mismo: que el amor *es* el acto primordial de violencia, la inexorable privilegiación de un objeto a expensas de todos los demás, que pone al amante en una especie de estado de emergencia?

Esto nos devuelve al antisemitismo de Wagner: cuando a Wagner se le defiende en el sentido de «las obras del siglo xtx no deberían juzgarse retroactivamente, proyectando sobre ellas la sombra del Holocausto», la respuesta debería ser que aquí, precisamente, deberíamos aplicar la noción benjaminiana de que algunos textos son como una textura inacabada de huellas, o de películas no desarrolladas que sólo se hacen legibles después, en una época posterior, cuando sus consecuencias se actualizan. El antisemitismo no es, sin embargo, la oculta «verdad» última del universo de Wagner: en primer lugar, no se lo oculta, se expone abiertamente, está ahí fuera para que lo vea todo el mundo; en segundo lugar, aunque en su obra el mensaje antisemita es discernible, Wagner lo socava, toma distancia con respecto a él, mediante su muy artística práctica. Mime puede ser el retrato de un judío repulsivo en contraste con las heroicas juventud y fuerza de Siegfried, pero ¿la brutal manifestación de repulsión que Siegfried dirige a Mime no se presenta (implícitamente al menos) como repulsiva en sí misma? El

tercer y crucial momento: no olvidemos que el primer héroe wagneriano de pura cepa, que se encuentra en la arquetipica posición wagneriana de no haber muerto, de estar condenado a un peregrinaje infinito, que es incapaz de encontrar (y anhela) la redención en la muerte, es el Holandés Errante, y ésta es claramente una figura judía, modelada sobre Ahasver, el Judío Errante (y, dicho sea de paso, la principal fuente para esto es Heine, ¡un poeta judío!). Todos los demás héroes wagnerianos son variaciones sobre el Holandés, incluido Lohengrin Qno está él también esperando impaciente en Monsalvat la llamada de una dama en apuros por la que él espera ser redimido de la aburrida y estéril vida allí, de los «frígidos goces de Monsalvat»?); Wotan se convirtió en El Caminante, y la misma Kundry en cuanto la judía errante (así es, quizá, como deberíamos leer la misteriosa «redención del Redentor» del final de *Parsifal:* ¿y si referimos esta fórmula a Kundry, la mujer-redentora que debería ser redimida?[12]). Podemos imaginar a Lohengrin en paralelo con el Holandés: ¿no está él en una especie de limbo en Monsalvat, en una situación no tan diferente del peregrinaje del Holandés, desesperadamente esperando que una damisela en dificultades le llame para que él pueda escapar a la monotonía de Monsalvat? Fácilmente podemos imaginarlo cantando su propia versión del «Die Frist ist um...» del Holandés, lamentándose de su sino y anhelando una mujer que no le haga la funesta pregunta. Y, como el Holandés, una vez entra en relaciones con una mujer, en secreto anhela que ella le haga la pregunta prohibida, incapaz de afrontar la perspectiva de una anodina vida matrimonial, contento de volver a llevar a cabo el dignificado apartamiento tras contar a la muchedumbre reunida quién es él...

En *Lohengrin,* deberíamos insistir en la oposición entre el *tener que* y el *deber,* entre «müssen» y «sollen». Cuando Lohengrin encarece a Elsa «Nie sollst du mich befragen», aquí nos hallamos ante la prohibición de los mandamientos morales: no «¡tienes que no hacerlo!», sino «¡no debes hacerlo!» (o «¡no deberías hacerlo!»). La formulación de la pregunta por parte de Elsa se encuentra en un plano diferente, el del «tener que»: «No puede sino» formularla, no puede hacer otra cosa, es su carácter fundamental, se ve

[12] Es más, ¿y si las tres figuras de Kundry (en el acto I la ingenua ayudante, en el acto II la seductora, en el acto III la sierva arrepentida) las leyéramos en el sentido del clásico tema de las tres mujeres: los tres cofres?

compelida a formularla por una pulsión inexorable (que es el muy freudiano *Trieb*). «Tener que» y «deber» se relacionan, por consiguiente, como lo real y lo simbólico: lo real de una pulsión cuyo mandamiento no puede evitarse (que es por lo que Lacan dice que el estatus de una pulsión es ético); el deber como un ideal simbólico atrapado en la dialéctica del deseo (si uno no debe hacer algo, esta misma prohibición genera el deseo de hacerlo). Cuando uno «tiene que» hacer algo, significa que no tiene otra elección que hacerlo, aunque sea algo desagradable, horrible. Wotan se ve acorralado por Fricka, y «tiene que» (no puede sino») permitir el asesinato de Siegmund, aunque su corazón sangra por él; «tiene que» («no puede sino») castigar a Brünnhilde, su queridísima hija, la encarnación de sus más íntimos afanes propios[13]. Aquí Wagner se encuentra con la paradoja del «matar con *pietà*», desde el Talmud (que nos exhorta a administrar justicia con amor) hasta las dos *Lehrstücke* clave de Brecht, *Der Jasager* y *Die Massnahme*, en las que los compañeros matan con amorosa ternura al joven camarada.

EL AMOR Y SUS VICISITUDES

Sólo *Das Rheingold* es un drama musical puro; en dos puntos de *Die Walküre*, la ópera resurge en su forma más gloriosa, como un aria masculina: «Winterstürme wichen» de Siegmund y «Der Augen leuchtendes Paar» de Wotan. Es fácil imaginarlas ambas cantadas como una canción popular. (Al menos en el primer caso, el «aria» cambia gradualmente en un drama musical wagneriano propiamente dicho.) *Das Rheingold* es Wagner «como tal», en su forma más pura; en hegeliano, «en su noción»; es único porque es el único ejemplo puro de la teoría wagneriana del drama musical, la pieza en la que Wagner respetó plenamente sus propias reglas previamente elaboradas en *Ópera y drama*; con *Die*

[13] La verdad de la mordaz observación de Nietzsche según la cual todas las heroínas wagnerianas son versiones de Madame Bovary se ve plenamente confirmada si echamos un vistazo al segundo acto de *Die Walküre*: ¿no hay algo inherentemente cómico en la manera en que, tras las sobrehumanas batallas de los héroes, Wotan tiene miedo de afrontar la cólera de su esposa? ¿Y no vale lo mismo para *Götterdämmerung*, donde Siegfried cae por un lío familiar? (El mismo modelo es ya discernible en *Lohengrin*.)

Walküre, la pasión «humana, demasiado humana» (¡y el aria operística!) (re)surge con energía y hace saltar por los aires los límites del edificio teórico wagneriano. Nada tiene de extraño que *Rheingold* transcurra entre dioses, monstruos y enanos, sin humanos (y, según la feuerbachiana noción de Wagner en esta época, la humanidad es la única realidad): *Rheingold* es una especie de virtual teatro preontológico, una manifestación de puras potencialidades (lo divino, lo monstruoso...) anteriores al surgimiento del mundo humano real[14]. Toda la tetralogía sigue, pues, una precisa lógica interna: *Siegfried* vuelve a la inocente magia de los cuentos de hadas, mientras que *Götterdämmerung* nos arroja al vulgar universo de las intrigas políticas y los juegos de poder. Hay una especie de cuadrado greimasiano: un eje opone *Rheingold* y *Siegfried* a *Walküre* y *Götterdämmerung.* Es más, hay un paralelismo entre *Walküre* y *Götterdämmerung:* en ambos casos, el acto I termina con una situación de acto sexual (consumado en el primer caso, no así en el segundo).

Es un cliché de los estudios wagnerianos que el triunfal final de *Das Rheingold* constituye un fraude, un triunfo vacío que indica la fragilidad del poder de los dioses y su próxima caída; pero ¿no vale lo mismo también para el final de *Siegfried?* (Es más, ¿es realmente superficial el final de *Das Rheingold,* construido sobre frágiles cimientos y por tanto condenado al fracaso? ¿Y si es precisamente a este carácter frágil a lo que debe el tono de grandeza trágica? ¿Y si fuera tan eficaz no a pesar de su fragilidad, sino precisamente *debido a* ella?) El sublime dúo entre Brünnhilde y Siegfried con que la ópera concluye falla un par de minutos antes de terminar, con la entrada del tema que anuncia la triunfal reunión de la pareja (normalmente llamado el tema del «amor feliz» o del «vínculo del amor»): este tema es obviamente falso (por no mencionar el penoso fallo del ruidoso-bombástico *tutti* orquestal de la conclusión, al que falta la eficacia que en *Rheingold* tiene la entrada de los dioses en el Valhalla). ¿Codifica este fraca-

[14] El paso, al comienzo de *Rheingold,* del interludio orquestal al canto de las Hijas del Rin debería hacerse apropiadamente: un corte y al mismo tiempo una continuidad, esto es, una explosión / inversión totalmente inherente, una liberación de tensión interna. (Lo mismo vale para, en *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky, el paso, al final de «Baba Yaga», a «La gran puerta de Kiev».)

so la (¿inconsciente?) crítica de Siegfried por parte de Wagner? Recuérdese el curioso hecho adicional de que este tema es casi el mismo que -estrechamente emparentado con él- el tema de Beckmesser en *Meistersinger* (esta idea se la debo a Gerhard Koch; ¡el acto III de *Siegfried* fue escrito apenas acabado *Meistersinger*1). Es más, ¿no señala también este vacío y bombástico fallo de las notas finales la catástrofe por venir del amor de Brünnhilde y Siegfried? Como tal, este «fallo» del dúo es una necesidad estructural[15]. (No obstante, la triádica estructura interna de este dúo deberíamos seguirla minuciosamente: toda su dinámica se halla del lado de Brünnhilde, que por dos veces cambia su actitud subjetiva, mientras que Siegfried sigue siendo el mismo. Primero, desde su elevada posición divina, Brünnhilde afirma gozosa su amor por Siegfried; luego, una vez se hace consciente de lo que significan las apasionadas insinuaciones de éste -la pérdida de su segura, distanciada posición-, se muestra temerosa de perder su identidad, con lo cual desciende al nivel de una vulnerable mujer mortal, presa y víctima pasiva del hombre. En una maravillosa metáfora, se compara con una hermosa imagen en el agua que se desdibuja en cuanto la mano del hombre toca directamente y mueve el agua. Finalmente, se rinde a las apasionadas insinuaciones amorosas de Siegfried y se arroja al vórtice.) Salvo las últimas notas, sin embargo, el acto III de *Siegfried,* al menos desde el momento en que Siegfried rompe la lanza de Wotan para despertar a Brünnhilde, no es sólo irresistiblemente hermoso, sino también la formulación más concisa de la problemática edípica en su específico giro wagneriano[16].

De camino a la montaña mágica en que yace Brünnhilde, rodeada por un muro de fuego que sólo puede atravesar un héroe que no conozca el miedo, Siegfried se encuentra primero con

[15] Este dúo de amor es también una de las recaídas verdianas en Wagner (de las que la más conocida es el trío de la venganza con que concluye el acto III de *Götterdämmerung,* a propósito del cual Bernard Shaw señaló que sonaba como el trío de los conspiradores de *Un bailo in maschera*): Gutman lo llamó un adiós al drama musical en favor de la «redescubierta meta de la última gran ópera» (R. Gutman, *Richard Wagner,* Nueva York, 1968, p. 299).

[16] ¿No pertenece la pareja Gutrune (Kriemhild) y Brünnhilde a la serie, iniciada con Antígona y Brünnhilde, de una mujer fría e «inhumana» acompañada por su apasionada / patológica sombra «humana» (Juliette y Justine, Gudrun Ensslin y su hermana)?

Wotan, el depuesto (o, mejor, abdicado) dios supremo, disfrazado de Caminante; Wotan trata de detenerlo, pero de una manera poco entusiasta: básicamente, quiere que Siegfried rompa su lanza. Después de que Siegfried haga esto, lleno de desdén, en su ignorancia, por el amargado y sabio anciano, avanza entre las llamas y percibe a una criatura maravillosa que yace allí sumida en un profundo sueño. Pensando que la armadura que la criatura tiene encima dificulta su respiración, procede a cortar las correas con su espada; cuando levanta la armadura y ve los pechos de Brünnhilde, lanza un desesperado grito de sorpresa: *«Das ist kein Mann!* / ¡Esto no es un hombre!». Esta reacción, por supuesto, no puede dejar de resultarnos cómica, exagerada hasta lo increíble. Sin embargo, aquí deberíamos tener en cuenta un par de cosas. En primer lugar, todo el meollo de la historia de *Siegfried* hasta este momento consiste en que mientras que Siegfried ha pasado toda su juventud en el bosque con la única compañía del malvado enano Mime, que afirmaba ser su único padre-madre, él ha observado, sin embargo, que, en el caso de los animales, los padres son siempre una pareja, y por eso ansia ver a su madre, la contrapartida femenina de Mime. La búsqueda de una mujer por parte de Siegfried es, por consiguiente, una búsqueda de la diferencia sexual, y el hecho de que esta búsqueda sea al mismo tiempo la búsqueda del miedo, de una experiencia que le enseñe qué es el miedo, apunta claramente en dirección de la castración... con un sesgo específico. En la paradigmática descripción freudiana de la escena de la castración (en su tardío breve texto sobre el «fetichismo»), la mirada descubre una ausencia donde se espera una presencia (la del pene), mientras que aquí la mirada de Siegfried descubre una presencia excesiva (la de los pechos... ¿y necesito añadir que la típica soprano wagneriana es una opulenta soprano de generoso busto, de manera que el «Das ist kein Mann!» de Siegfried suele provocar una sonora carcajada entre el público?)[17].

En segundo lugar, no deberíamos perder de vista una aparente incoherencia en el libreto que abre el camino a una apropiada

[17] Como si se estuviera refiriendo a esta escena, Jacques-Alain Miller realizó en una ocasión un experimento mental de enumeración de otros posibles operadores de la diferencia sexual que pudieran reemplazar la ausencia / presencia del pene, y menciona la ausencia / presencia de pechos.

comprensión de esta escena: ¿por qué se sorprende tanto Siegfried de no encontrar a un hombre cuando antes hace hincapié en el hecho de que quiere atravesar el fuego precisamente para encontrar a una mujer allí? Al Caminante le dice: «Apártate, pues, porque ese camino, lo sé, lleva a la mujer durmiente». Y, un par de minutos más tarde: «¡Atrás, fanfarrón! ¡Debo ir ahí, hasta el ardiente corazón de las llamas, hasta Brünnhilde!» De esto deberíamos extraer la única conclusión posible: *aunque Siegfried estaba de hecho buscando una mujer, no esperaba que no fuera un hombre.* En resumen, buscaba una mujer que fuera -no lo mismo que un hombre, sino- un complemento simétrico del hombre, con el cual pudiera formar una diada equilibrada y significativa; lo que encuentra, sin embargo, es una intolerable carencia / exceso... Lo que descubre es el exceso / carencia no cubierto por el significante binario, esto es, el hecho de que la mujer y el hombre no son complementarios, sino asimétricos, de que no hay un equilibrio ying-yang; en una palabra, de que no hay relación sexual.

Nada tiene, pues, de particular que el descubrimiento por Siegfried de que Brünnhilde «no es un hombre» dé lugar a un estallido de verdadero pánico acompañado de una pérdida de la realidad, en la que Siegfried se refugia en su (desconocida) madre: «¡Esto no es un hombre! ¡Un abrasador hechizo me atraviesa el corazón; una encendida ansiedad me llena los ojos; vacilan y se turban mis sentidos! ¿A quién puedo llamar para que me ayude? ¡Madre, Madre! ¡Piensa en mí!». Entonces reúne todo su coraje y decide besar a la mujer durmiente en los labios, aunque esto signifique su propia muerte: «Entonces sorberé la vida de esos dulcísimos labios, *aunque muera al hacerlo*». Lo que sigue es el majestuoso despertar de Brünnhilde, luego el dúo de amor con que concluye la ópera. Es crucial señalar que esta aceptación de la muerte como el precio por el contacto con el Otro femenino es acompañada musicalmente por el eco del llamado tema de la «renuncia», posiblemente el *leitmotiv* más importante de toda la tetralogía. Se oye por primera vez en la escena primera de *Rheingold,* cuando, en respuesta a la pregunta de Alberich, Woglinde desvela que *«nur wer der Minne Macht versagt* / sólo quien renuncie al poder del amor» puede tomar posesión del oro; su siguiente aparición más evidente se produce hacia el final del acto I de *Walküre,* en el momento de la más triunfal aserción del amor entre Siegliende y Siegmund: justo antes de arrancar la espada del

tronco del árbol. Siegmund lo canta con estas palabras: «*Heiligster Minne höchste Not* / del amor más sagrado necesidad suprema». ¿Cómo hemos de leer estas dos apariciones juntas? ¿Y si las tratamos como dos fragmentos de la frase completa distorsionada por el «sueño», esto es, hecha ilegible por el hecho de estar partida en dos? La solución consiste, por consiguiente, en reconstituir la proposición completa: «La suprema necesidad del amor es renunciar a su propio poder». Esto es lo que Lacan llama la «castración simbólica»: si uno ha de permanecer fiel a su amor, no debería elevarlo al centro de atención directo de su amor, debería renunciar a su centralidad.

Quizá un rodeo por lo mejor (o peor) del melodrama hollywoodiense pueda ayudarnos a clarificar este punto. La lección básica de *Rapsodia* de King Vidor es que, para obtener el amor de la mujer amada, el hombre ha de demostrar que es capaz de sobrevivir sin ella, de que prefiere su misión o profesión a ella. Hay dos elecciones inmediatas: (1) mi carrera profesional es lo que más me importa, la mujer no es más que una diversión, una distracción; (2) la mujer lo es todo para mí, estoy dispuesto a humillarme, a renunciar a toda mi dignidad pública y profesional por ella. Ambas son falsas: ambas llevan a que la mujer rechace al hombre. El mensaje del verdadero amor es, pues: aunque lo eres todo para mí, puedo sobrevivir sin ti, estoy dispuesto a renunciar a ti por mi misión o profesión. La manera apropiada para que la mujer ponga a prueba el amor del hombre consiste, por consiguiente, en «traicionarlo» en el momento crucial de su carrera (el primer concierto público en la película, el examen clave, la negociación comercial que decidirá su carrera): sólo si él puede sobrevivir a la ordalía y realizar su tarea con éxito, aunque esté profundamente traumatizado por la deserción de ella, la merecerá y ella volverá con él. La paradoja subyacente es que el amor, precisamente en cuanto lo absoluto, no debería plantearse como una meta directa: debería conservar el estatus de un subproducto, de algo que recibimos como una gracia inmerecida. Quizá no haya amor más grande que el de una pareja revolucionaria, donde cada uno de los dos amantes está dispuesto a abandonar al otro en cualquier momento si la revolución lo demanda.

¿Qué pasa, pues, cuando Siegfried besa a la durmiente Brünnhilde para que este acto merezca el acompañamiento del tema de la renuncia? Lo que Siegfried dice es que él besará a Brünn-

hilde «aunque muera al hacerlo»: el contacto con el otro sexo implica la aceptación de la propia mortalidad. Recuérdese aquí otro momento sublime del *Ring:* el dúo de Siegmund y Brün'nhilde hacia el final del acto II de *Walküre,* cuando Brünnhilde, en su fría y majestuosa belleza, aborda a Siegmund y le informa de que todo mortal que la ve morirá pronto; ella está aquí para decirle que se lo llevará al Valhalla, la morada eterna de los héroes muertos, después de que pierda la batalla con Hunding. Siegmund rechaza su ofrecimiento si Sieglinde no puede reunirse con él en el Valhalla, pues prefiere el amor de una miserable mujer mortal a «los frígidos goces del Valhalla / *Walhalls spröden Wonnen*». Siegmund, por consiguiente, aquí renuncia literalmente a la inmortalidad: ¿no es éste el acto ético más elevado de todos? La desolada Brünnhilde comenta sobre su rechazo: «¿Tan poco valoras las eternas delicias? ¿Es ella todo para ti, esta pobre mujer que, cansada y afligida, yace inerme en tu regazo? ¿No piensas nada menos glorioso?». Ernst Bloch tenía razón al observar que lo que en la historia alemana faltaba eran más gestos como el de Siegmund[18].

Pero ¿a *qué* amor se renuncia aquí? Para decirlo sin rodeos: al incestuoso amor materno. El «héroe sin miedo» no tiene miedo en la medida en que se experimenta a sí mismo como protegido por su madre, por el envoltorio maternal: de hecho, a lo que «aprender a tener miedo» equivale es a aprender que uno está expuesto al mundo sin ningún escudo materno. Es esencial leer esta esce-

[18] Con respecto a su germanidad, Wagner ocupa un lugar especial entre los grandes compositores. A propósito de Chaikovsky, Richard Taruskin caracterizó acertadamente el callejón sin salida en que se encontraban los compositores de los países -periféricos» (Europa oriental, Escandinavia): el mismo vehículo que sostiene su atractivo internacional (sus raíces nacionales) es a la vez la garantía de su estatus secundario con respecto a los compositores «internacionales» sin marca (de Alemania, Italia o Francia) (R. Taruskin, *Defining Russia Musically,* Princeton University Press, Princeton, 1997, p. 48). En otras palabras: el mismo rasgo que sostiene su inclusión *en* el canon los condena a un estatus secundario *en* el canon. Si un gran compositor «universal» fue un nacionalista feroz, esto por lo general se desdeña como secundario, en último término irrelevante, mientras que, aunque un compositor «periférico» no sea nacionalista, esta ausencia se percibe no como el signo de su universalidad, sino como un signo de sus turbulentas relaciones con su grupo étnico. La gran excepción es Wagner: aunque es el «gran» compositor, sus raíces nacionales sí importan en su caso... Y esto es lo que lo hace ideológicamente sospechoso.

na en conjunción con la escena, en *Parsifal,* de Kundry besando a Parsifal: en ambos casos, un héroe inocente descubre el miedo y/o el'sufrimiento mediante un beso situado en algún lugar entre lo maternal y lo propiamente hablando femenino. Hasta finales del siglo xix, los montenegrinos practicaron un extraño ritual de noche de bodas: al atardecer, tras la ceremonia matrimonial, el hijo se metía en la cama con su madre y, una vez dormido, la madre se retiraba en silencio y permitía a la novia ocupar su lugar: tras pasar el resto de la noche con la novia, el hijo tenía que escapar del pueblo a una montaña y pasar allí un par de días solo, a fin de acostumbrarse a la vergüenza de estar casado... ¿No le pasa algo muy parecido a Siegfried?

La diferencia entre *Siegfried* y *Parsifal,* sin embargo, es que en el primer caso la mujer es aceptada; en el segundo es rechazada. Esto no quiere decir que en *Parsifal* desaparezca la dimensión femenina, y que nos quedemos en la homoerótica comunidad masculina del Grial. Syberberg tenía razón cuando, tras el rechazo de Kundry por parte de Parsifal que sigue al beso de ella, «el último beso de la madre y el primer beso de una mujer», reemplazó al Parsifal niño por otro actor, una fría mujer joven: ¿no estaba con ello representando la idea freudiana según la cual la identificación es, en su grado más radical, la identificación con el objeto libidinal perdido (o rechazado)? Nosotros *nos convertimos* en (nos identificamos con) el *objeto* del que nos vimos privados, de modo que nuestra identidad subjetiva es un depósito de las huellas de nuestros objetos perdidos. Esto significa que el conflicto en *Parsifal* no es entre sexualidad y espiritualidad, ni (como a veces se afirma) entre heterosexualidad y la cerrada comunidad homosexual (en cuanto, sigue la historia, el fundamento libidinal de una comunidad totalitaria). Se trata, más bien, del conflicto entre el deseo intersubjetivo y la pulsión parcial atrapada en su circuito cerrado de la *jouissance:* Monsalvat es un perverso paraíso de la pulsión parcial que traza su circuito alrededor del Objeto[19].

[19] ¿Y qué decir de la versión cinematográfica de Syberberg, que presenta la herida misma de Amfortas como un objeto vaginal parcial? ¿No consiste su ironía en que la vagina misma, la «amenaza» femenina a la identidad masculina, se reduce a un fetichista objeto parcial?

Una salida a estos puntos muertos wagnerianos la encontramos en la *Katja Kabanova* de Janácek. Esta ópera está basada en *La tempestad,* la obra teatral más popular de Alexander Nikolajevich Ostrovsky, el escritor ruso del siglo xix que fue también un apasionado reformador social, profundamente preocupado por la codicia, la superstición y la intolerancia de la sociedad rusa de su tiempo[20]. Los personajes centrales de sus obras son exponentes de lo que los rusos llaman el *samodurstvo:* intolerantes, estrechos de miras, tercos, inquebrantables e inamoviblemente farisaicos, de mentalidades cerradas e inclinados a la tiranía doméstica. La trágica ironía y el meollo de *La tempestad* es que Katerina (Katja) Kabanova, su heroína que se rebela contra el *samodurstvo,* está ya demasiado profundamente adoctrinada con el veneno contra el que se rebela: tan terriblemente fuerte y tan profundamente enraizado está el sentido del pecado, la superstición que invade esa estrecha sociedad, que Katerina no puede escapar a sus consecuencias. Durante una tormenta, cuando los vecinos del lugar han de buscar refugio en una iglesia en ruinas cubierta de antiguos frescos de los tormentos del Infierno, ella oye la cólera de los cielos en el trueno y el rayo, se viene abajo y confiesa su transgresión; de la ruina de su vida que esta autoimputación causa sólo hay una escapatoria para ella: el suicidio. Para los europeos del siglo xix, Katerina no podía, pues, parecer sino una víctima débil y pasiva; pero para los rusos, en los que la pasividad y el fatalismo habían arraigado tras generaciones de servidumbre, ella era un símbolo de la revuelta, pues sus acciones hacen saltar por los aires el horizonte de aquellos atados por la tradición. Por ejemplo, la tradición insistía en que, como prueba de su devoción, una mujer había de prorrumpir en sonoros sollozos cuando su marido se ausentaba: abrazar a un marido en público y abandonar la casa para ir al encuentro de otro hombre eran infracciones increíbles de la conducta apropiada.

¿Qué hace, pues, Janácek con esta historia? Fundamentalmente, todo el aspecto de rebelión social, de la lucha de la Ilustración

[20] Dicho sea de paso, Janácek no fue el primero en poner *La tempestad* en música: nada menos que Chaikovski había ya escrito la obertura *La tempestad, op. cit.,* p. 76.

contra los prejuicios religiosos, desaparece: la Katja de Janácek es una víctima del destino disfrazado de una pasión ciega e incontrolable: ¿por qué? Deberíamos tener en cuenta el cambio en la situación histórica: Janácek escribió su ópera a comienzos del siglo xx, cuando el *samodurstvo* campesino ya no era una realidad directa que hubiera que combatir, sino cosa del (nostálgico) pasado, un universo cerrado de pasiones y de su represión ya no presente en la moderna sociedad industrializada. ¿Lo convierte esto en un mistificador ideológico, alguien que presenta una opresión históricamente determinada como destino eterno? La comparación con otra Katerina en otra ópera del siglo xx basada en una similar narración rusa -la *Lady Macbeth* de Shostakovich- parece confirmar esta conclusión: la Katerina Ismailova de Shostakovich se rebela, mata a su marido y a su suegro, a diferencia de la Katerina Kabanova de Janácek, que sólo no es capaz de volver su violencia más que contra ella misma.

Lady Macbeth está basada en un famoso relato de terror de otro escritor ruso del siglo xix, Nikolai Leskov, sobre el caso real de Katerina Ismailova, la esposa de un comerciante en medio de la gran Rusia, que se rebela contra su patriarcal entorno asesinando a su marido, a su suegro y al angelical sobrino de su marido. Ella y su amante, Sergei, son descubiertos en el acto de matar al pequeño, y condenados al exilio en Siberia. De camino allí, Sergei entabla relaciones con otra joven prisionera, a la que Katerina asesina saltando con ella en un río congelado en el que ambas se ahogan. Shostakovich convirtió este escalofriante relato en una moralidad soviética: las condiciones objetivas bajo las que Katerina se vio obligada a vivir justifican sus actos de violencia, que no son crímenes, sino actos de liberación feminista. (Por supuesto, en tal reinterpretación el tercer asesinato tenía que omitirse.) A fin de conseguir esta reinterpretación, Shostakovich combinó la Katerina de Leskov con la Katerina de Ostrovsky, ofreciendo como motivación de sus actos el despertar de la libido:

> Para conseguir el efecto, en el libreto se inserta toda una escena de la obra de Ostrovsky (el juramento de fidelidad de Katerina); y Shostakovich se refería a su heroína con el mismo famoso epíteto -un rayo de luz en el Reino Oscuro»- con que un escritor radical del siglo xix había honrado a la gentil heroína

> de Ostrovsky sesenta años antes... Shostakovich... describía la diferencia entre la dócil de Ostrovsky y su desbocada heroína como aquella entre las tibias protestas de un escritor zarista y los triunfales logros del realismo socialista. Su Katerina, anunciaron orgullosamente, no era un mero rayo de luz, sino la plena irradiación del sol marxista[21].

El enfoque desde el que Leskov aborda esta historia se indica en su primera frase: «En nuestras regiones uno se encuentra a veces con ciertos personajes a los que no se puede recordar sin sentir un escalofrío, por años que puedan haber pasado desde el día en que los conocimos». Tras el asesinato de su suegro, su Katerina se ve arrastrada a una vorágine de crímenes casi inevitables que la llevarán a su propia muerte: todo comienza con un error, un primer crimen, razón por la que el lema que precede al relato de Leskov es un dicho popular: «¡Piénsatelo dos veces antes de dar el primer paso!». De ahí que sea en realidad un cuento moral, ejemplar. En la ópera, este tono de crónica realista, horripilante, moralizadora es sustituido por una concentración en el personaje principal, que se ofrece como la figura de nuestra identificación. Katerina Ismailova es una especie de Madame Bovary desenfrenada, que reacciona contra la embrutecedora situación de su insatisfactorio matrimonio con una salvaje explosión de violencia asesina, en una larga tradición que va desde el naturalismo de la *Tbérése Raquin* de Zola hasta el *film noir* americano *(El cartero siempre llama dos veces).* Dentro de esta tradición, la misoginia está inextricablemente ligada al potencial feminista: es la desesperada situación patriarcal la que lleva a una mujer a un estallido tal de violencia.

Podemos, por tanto, establecer una matriz de cuatro posiciones con respecto a la manera en que Janácek y Shostakovich se relacionan con su modelos literarios: Shostakovich transforma la descripción naturalista-moralista de un monstruo por parte de Leskov en una historia de agresiva rebelión femenina; Janácek transforma la compasiva historia de la víctima de la superstición religiosa y la opresión social ofrecida por Ostrovsky en un drama de pasiones elementales. Otra manera de elaborar la com-

[21] R. Taruskin, «A Martyred Opera Reflects Its Abominable Time», *The New York Times,* 6 de noviembre de 1994.

paración entre Janácek y Shostakovich es con respecto al acto sexual, la consumación de la aventura amorosa, que tiene lugar en mitad de ambas óperas: Shostakovich la presenta totalmente en escena, mientras que en la ópera de Janácek ocurre tras la escena, en el espacio *«off»*. ¿Epitomiza este rasgo el «progreso» de Shostakovich más allá de la gazmoña compostura de Janácek, que también se refleja en la opuesta resolución de los aprietos de Katerina? En la ópera de Janácek, Katerina se desmorona, confiesa su acto y se suicida; mientras que la Katerina de Shostakovich se rebela violentamente contra sus opresores: una vez más, ¿es esto «progreso» o no? ¿Y la tercera, moderna y secular, resolución de la misma tensión, con Katerina simplemente abandonando a su marido y la familia de éste, por no mencionar la versión cómica (Katerina continúa engañando a su marido)? ¿Seguiría siendo esto material operístico?

Volvamos al acto II de *Kabanova:* la pareja formada por Katerina y su amante Boris se presenta como única en su clase, en claro contraste con otras dos parejas: la fracasada relación de Katja y Boris se sitúa entre dos parejas que funcionan bien, la pareja «normal» de Vasrvara y Kudrjash, dos jóvenes cuya relación es una simple y gozosa aventura amorosa y que, al final, deciden partir hacia Moscú a fin de allí llevar una vida libre; la pareja «patológica» de Kabachina y Dikoy, hacia fuera respetuosos monstruos morales que practican la crueldad con «buenas maneras» y cuya relación se basa en el sadomasoquista juego de encontrar satisfacción en la autohumillación y la tortura del otro. La paradoja de Katja es que su actitud subjetiva es diametralmente opuesta a la de una mujer fácil y coqueta: ella es una esposa perfecta, religiosa, humilde, amorosa, servicial; *por eso* Kabachina, su suegra, la odia, por así decir, ontológicamente y trata de destruirla en su mismo ser. Kabachina no puede tolerar el verdadero afecto, el solapamiento de los afectos íntimos y la forma externa: para ella ha de haber una brecha entre ambas, la *forma* debe ser «hipócrita». Así que cuando, al comienzo del acto II, Kabachina critica a Katja por no dar muestras de aflicción por la ausencia de su marido, lo que le está reprochando no es su insinceridad, sino, precisamente, su falta de insinceridad, su incapacidad para llevar a cabo un hipócrita ritual de aflicción.

Recuérdese el famoso consejo de Pascal a aquellos incapaces de creer: «¡Arrodillaos, actuad *como si* creyerais, y la fe vendrá por

sí misma!». Deberíamos intentar una especie de inversión de la fórmula de Pascal: ¿y si el verdadero mensaje subyacente es: «¿Creéis demasiado, demasiado directamente? ¿Encontráis vuestra fe demasiado opresiva en su cruda inmediatez? Entonces arrodillaos, actuad como si creyerais, y *os libraréis de vuestra fe:* ya no tendréis que creer; vuestra fe ya existirá objetivada en vuestro acto de oración»? Es decir, ¿y si uno se arrodilla y reza no tanto para recobrar la fe, sino, justo lo contrario, para *librarse* de la fe, de su excesiva proximidad: para darse el respiro de una mínima distancia con respecto a ella? Creer -creer «directamente», sin la exteriorizadora mediación de un ritual- es una carga pesada, opresiva, traumática, que, mediante la realización de un ritual, uno tiene la oportunidad de transferir a Otro... ¿Y si lo mismo vale para el matrimonio? La clásica receta católica, «¿No amas a tu mujer? Pasa por el ritual del matrimonio, realiza los actos de amor prescritos para la vida matrimonial, ¡y el amor vendrá por sí mismo!», debería también invertirse en: «¿Estás demasiado apasionadamente enamorado, perturba esta pasión tu vida, haciéndote imposible llevar una existencia tranquila y normal? No hay problema: ¡ritualiza tu amor en el matrimonio, transfórmalo en un deber marital, y te librarás de su exceso, volviendo a convertir tu vida en un aburrido pero satisfactorio ritual diario, sin grandes pasiones que la perturben!».

Katja Kabanova y *fenufa,* la otra obra maestra de Janácek, se hallan insertas en un universo matriarcal que resulta ser no menos opresivo que el patriarcal; sin embargo, mientras que en *Katja* el matriarcado se presenta como malevolente, como el reino del mal pervertido e hipócrita, en *fenufa* es una fuerza benevolente. Kostelnicka, la suegra de Jenufa, se sacrifica por Jenufa, matando al hijo de ésta recién nacido a fin de hacer posible su matrimonio: en *fenufa,* la confesión no es de Jenufa, sino de Kostelnicka. Fue Max Brod, junto con nada menos que Kafka, amigo personal y admirador de Janácek, quien advirtió este rasgo clave compartido por *fenufa* y *Katja:* la confesión pública[22]. Este rasgo en común, sin embargo, no hace sino tanto más palpable el contraste entre los dos casos: en *fenufa,* el crimen es verdaderamente un crimen, pero justificado en cuanto un acto

[22] M. Brod, «Katia Kabanova-, en *Katia Kabanova: L'Avant-Scène Opéra,* París, Éditions Premières Loges, 1988, p. 5.

de amor que, en efecto, salva a Jenufa (deshaciéndose del hijo no deseado, Jenufa puede casarse y llevar una vida normal), y la confesión misma se hace también por amor (para salvar a Jenufa, sospechosa de haber matado a su hijo); mientras que en *Katja* el crimen (la aventura amorosa) no es verdaderamente un crimen en absoluto, y su confesión pública es «irracional»: lejos de salvar a la heroína, la lleva a su destrucción.

Es en el seno de tal premoderno universo matriarcal donde las fuerzas naturales (el río Volga y la tempestad) pueden desempeñar un papel que es mucho más que una metáfora de las pasiones humanas. El río es la pacífica sustancia que todo lo abarca, la Gran Madre que prosigue su camino indiferente a nuestros afanes y aventuras; mientras que la tempestad representa lo contrario, el momento de la rabia vengativa y los estallidos violentos contra nuestros esfuerzos humanos. Esta fuerza natural es lo que Jacques Lacan llamaba el «gran Otro», lo real sustancial, la brújula de toda nuestra existencia, aquello que «siempre vuelve a su lugar» y con ello marca las coordenadas básicas de nuestras vidas: como corresponde a una sociedad matriarcal agrícola, el ritmo de la vida se estructura en relación con los ciclos naturales (las estaciones; el día y la noche). Con la moderna sociedad industrial patriarcal, este infalible gran Otro desaparece, como ejemplifica el uso de la electricidad, que abóle la noche, su impenetrable profundidad: la paradoja es que el núcleo del sujeto moderno se convierte en la «Noche del Mundo» en el mismo momento en que desaparece la noche real. Para la histérica heroína de *Erwartung* de Schónberg, no hay noche, ninguna brújula natural que provea un firme punto de orientación en su vida.

Sin embargo, la cuestión sigue siendo: ¿por *qué* la tempestad produce una impresión tan fuerte en Katja que la hace confesar públicamente su aventura y luego suicidarse reuniéndose con el río, la sustancia materna que todo lo abarca? El lugar en el que la tempestad sorprende y lleva a Katja a confesar su acto ha cambiado en la ópera de Janácek; en el relato de Ostrovsky, es una iglesia en ruinas, y Katja queda horrorizada cuando un relámpago ilumina las imágenes de los pecadores que sufren en el Infierno; mientras que en la ópera de Janácek son simplemente «las bóvedas de un edificio viejo y decrépito», sin ninguna connotación religiosa que haría que el desmoronamiento de Katja dependiera de

la «opresión religiosa». Así que ¿por qué Katja confiesa y luego se suicida? No es simplemente «la moralidad religiosa interiorizada» la que le impide liberarse; es más bien el hecho de que, tras consumar su aventura amorosa, «se da cuenta de que no puede permanecer encerrada en un matrimonio sin amor una vez experimentada la verdadera felicidad... El suicidio de Katja, pues, es al mismo tiempo una aceptación de la derrota y una liberación... Aunque en la muerte hay tristeza, para Katja la tragedia real habría sido continuar viviendo»[23].

¿No es ésta una situación similar a la del final del *Titanio* de Cameron (otra aventura amorosa que acaba en muerte por ahogamiento)? La verdadera tragedia para la pareja habría sido seguir juntos...

El elemento crucial en la larga aria del suicidio de Katja es la repetida insistencia en su bloqueada intención-de-significar, en su incapacidad para poner en palabras lo que quiere decir. En primer lugar, ella explica a Boris por qué confesó públicamente su aventura: «¡No quería perjudicarte! Debí de perder todos mis sentidos cuando lo desvelé todo. ¡No es eso! ¡No es eso! ¡Yo quería decirte algo diferente!» Y, un poco más tarde: «¡Pero no, no! ¡Aquí estoy hablando de otra cosa! ¡Y yo quería decirte otra cosa!». Y, de nuevo: «¿Qué es lo que quería decir? ¡Hay tal caos en mi cabeza! No recuerdo nada». ¿Qué es lo que le resulta a Katja tan difícil poner en palabras? ¿Qué punto muerto la molesta? Afecta precisamente al estatus de su confesión; lejos de estar causada por un sentimiento religioso de culpa, de haber cometido un pecado mortal, su confesión pone en práctica un *utópico sueño de admisión / simbolización pública de su amor,* su negativa a tratarlo como un asunto secreto. Así que no es que Katja sea una muchacha campesina de pobre educación, incapaz de articular sus sentimientos, o de que estos sentimientos sean en sí mismos demasiado profundos para el medio del habla; lo que le resulta tan difícil expresar es el papel clave del medio simbólico mismo. La dificultad reside no en una trascendencia inefable, sino en la semirreferencial inmanencia del medio simbólico del amor: el amor se convierte en lo que es solamente mediante su reconocimiento público como lo que es. En este preciso sentido,

23 David Hurwitz, en las notas acompañantes a la grabación para Supraphon de *Katja Kabanova* (Orquesta Filarmónica Checa / Charles Mackerras).

Katja Kabanova es un verdadero antípoda del *Tristán* de Wagner. El mito de Tristán e Isolde fue el primero en dar plena expresión al axioma del amor cortesano: el amor es un acto de transgresión radical que pone en suspenso todos los vínculos sociosimbólicos y, como tal, tiene que culminar en la extática autoobliteración de la muerte. (El corolario de este axioma es que el amor y el matrimonio son incompatibles en el universo de las obligaciones sociosimbólicas, el verdadero amor sólo puede darse disfrazado de adulterio.) ¿Por qué es esta noción de la autoobliteración adúltera y extática lo que transgrede los límites del matrimonio inadecuado? Hay algo en el matrimonio que se pierde cuando lo situamos en la oposición entre, por un lado, su papel legal-económico (garantizar la herencia, etcétera) y su papel psíquico, emocional: el acto simbólico de declarar públicamente el mutuo compromiso mutuo de las dos personas implicadas. Este acto *no* debería reducirse a la expresión de emociones: en cierto sentido, declara: «¡Estamos mutuamente comprometidos, sean cuales sean las fluctuaciones de nuestros sentimientos!». Así, cuando Judith Butler, por ejemplo, insiste, contra la demanda de reconocimiento de los matrimonios homosexuales, en la necesidad de disociar la forma del matrimonio de los derechos en la actualidad legalmente reconocidos a la pareja casada (atención sanitaria, cuidado de los hijos, herencia...), el problema sigue siendo lo que queda de esta forma misma, del acto formal y simbólico del matrimonio que proclama públicamente el más íntimo compromiso. ¿Y si, en nuestro mundo postmoderno de la transgresión por decreto, en el que el compromiso matrimonial se percibe como ridiculamente pasado de moda, aquellos que se adhieren a él fueran los verdaderos subversivos? Deberíamos recordar una vez más la perspicaz observación de G. K. Chesterton, en su «Una defensa de los relatos policíacos», sobre cómo el relato policíaco

> mantiene en cierto sentido vivo el hecho de que la civilización misma es la más sensacional de las fugas y la más romántica de las rebeliones. Cuando en una novela policíaca el comisario se queda a solas y de alguna manera fatuamente sin miedo en medio de los cuchillos y puños de la cocina de un ladrón, eso, desde luego, sí sirve para hacernos recordar que es el agente de la justicia social quien es la figura original y poética, mientras que

> los atracadores y asaltantes de caminos son meramente viejos y plácidos conservadores cósmicos, felices en la inmemorial respetabilidad de los monos y los lobos. [La novela policíaca] se basa en el hecho de que la moralidad es la más oscura y osada de las conspiraciones[24].

¿Y si lo mismo valiera, pues, para el matrimonio? ¿Y si, hoy en día, el matrimonio fuera «la más oscura y osada de todas las transgresiones»? El presupuesto (o, más bien, el mandamiento) implícito de la ideología clásica del matrimonio es que, precisamente en él, no debería haber amor: uno se casa a fin de curarse de la relación excesivamente apasionada, para reemplazarla por la aburrida rutina diaria (y, si uno no puede resistir las tentaciones de la pasión, para eso están las aventuras extramatrimoniales...). En consecuencia, la subversión última es *nombrar* la unión amorosa, proclamarla públicamente en lugar de ocultarla.

Flaubert dio un paso crucial en la socavación de las coordenadas de la noción transgresora del amor. Es decir: ¿por qué *Madame Bovary* fue llevada a los tribunales? No, como se suele afirmar, porque retrata el irresistible encanto del adulterio y, por consiguiente, socava la base de la moralidad sexual burguesa. *Madame Bovary* invierte más bien la fórmula clásica de la novela, popular, en la que los amantes adúlteros son castigados al final por su goce transgresor: en esta clase de novela, por supuesto, el castigo final (la enfermedad mortal, la exclusión de la sociedad) sólo alcanza a la fatal atracción de la aventura adúltera, lo cual permite al mismo tiempo al lector entregarse a esta atracción sin ser castigado por ello. Lo que hay en *Madame Bovary* que resulta tan profundamente perturbador y deprimente es que incluso este último refugio lo sitúa lejos de nosotros: describe el adulterio en toda su miseria, como una falsa escapatoria, un momento inherente del anodino y gris universo burgués. Por eso es por lo que hubo que llevar a juicio a *Madame Bovary:* priva al individuo burgués de la última esperanza en que es posible una escapatoria de los límites de la absurda vida cotidiana. Una apasionada relación extramarital no sólo no supone amenaza alguna para el amor conyugal; más bien, funciona como

[24] G. K. Chesterton, «A Defense of Detective Stories», en H. Haycraft (ed.), *The Art of the Mystery Story,* Nueva York, The Universal Library, 1946, p. 6.

una especie de transgresión inherente que provee el directo apoyo fantasmagórico al vinculo conyugal y, por consiguiente, participa en lo que pretende subvertir. Es la misma creencia en que, fuera de los límites del matrimonio, en la transgresión adúltera, podemos obtener realmente «eso», la plena satisfacción, la que se ve cuestionada por la actitud histérica: la histeria implica la aprehensión de que lo «real» mismo tras la máscara de la etiqueta social está vacío, es un mero espejismo. Si hay un rasgo que sirva como claro indicio de la modernidad -de Strindberg a Kafka, de Munch a *Erwartung* de Schónberg-, es la aparición de la figura de la mujer histérica, que representa la disarmonía radical en las relaciones entre los dos sexos. Wagner aún no se atreve a dar este paso a la histeria: el problema con él no es la histeria (como Nietzsche pensaba), sino, más bien, que no es lo bastante histérico. Aunque sus dramas contienen todas las variaciones posibles sobre cómo «el amor puede salir mal», todo esto sucede sobre el fantasmagórico trasfondo del poder redentor de una relación sexual plena: el mismo resultado catastrófico de la acción escénica parece afirmar *per negationem* la creencia en el poder redentor del amor sexual. Es claramente más que una coincidencia que *Erwartung* de Schónberg, la primera verdadera obra maestra de la música atonal, pusiera música al poema encargado por Schónberg de Marie Pappenheim, una poetisa menor que pertenecía al círculo íntimo de Freud (con una conexión con Bertha Pappenheim, la Anna O. de Freud, la paciente que acuñó la expresión «cura por la palabra») y escribió el poema siguiendo las detalladas instrucciones de Schónberg.

¿A dónde pertenece, pues, la *Katja* de Janácek? A la era limitada de un lado por el Romanticismo, por su noción del mal radical («el placer en el dolor»), y del otro por Freud, por el impacto directo del psicoanálisis sobre las artes: ¿por qué? Lacan situaba el punto de partida del movimiento de ideas que acabó por dar nacimiento al psicoanálisis en la ética kantiana (su crítica de la razón práctica), y la noción romántica del «placer en el dolor». Es esta época la única que provee el apropiado fondo para lo que engañosamente se llama «el psicoanálisis aplicado». Antes de éste, estábamos en un universo en el que el Inconsciente no era todavía operativo, en el que el sujeto era la Luz de la Razón opuesta a la impersonal Noche de las pulsiones, y no, en el mismo núcleo de su ser, esta Noche misma; después, el mismo impacto del

psicoanálisis transformó la práctica literaria artística (las obras de Eugene O'Neill, por ejemplo, ya presuponen el psicoanálisis, mientras que Henry James y Katherine Mansfield no). Y éste es también el horizonte en que se mueve *Katja Kabanova:* este espacio de la inocencia heroica del inconsciente en el que las pasiones irresistibles campan por sus respetos. Es sólo en este espacio donde se puede utilizar la tempestad como metáfora de la explosión de la frustrada sexualidad femenina. Por eso es por lo que *Katja Kabanova* sigue siendo una ópera: el momento del nacimiento del psicoanálisis (a comienzos del siglo xx) es también el momento de la muerte de la ópera... Como si, después del psicoanálisis, la ópera, al menos en su forma tradicional, ya no fuera posible. No tiene nada de extraño, pues, que las resonancias freudianas abunden en la mayoría de aspirantes al título de la «última ópera» (así la *Lulú* de Berg).

La comprensión de esto nos permite explicar el enigma básico de obras como *Katja Kabanova* y *Jenufa.* ¿Son en realidad simplemente la condena de costumbres opresivas que frustran la sexualidad femenina? ¿Por qué este recurso a la opresión exterior en el mismo momento en el que, en la realidad social, entramos plenamente en la era industrial? ¿No será que, por debajo de la condena, hay un recurso nostálgico a una situación en la que *las pasiones reales eran aún posibles* y sólo las frustraba la opresión? *Erwartung* de Schónberg dice la amarga verdad sobre el anhelo de Jenufa y Katerina: que es frustrado *en sí mismo.*

PARSIFAL COMO UNA PIEZA DIDÁCTICA

¿Es, sin embargo, la lectura del final de *Parsifal* como el de una identificación histérica con el objeto la única consistente? La naturaleza problemática de la crítica de *Parsifal* por parte de Nietzsche indica que la última obra de Wagner está llena de sorpresas: ¿no está ya en *Parsifal* la escena (el «dispositif») de la crítica nietzscheana de Wagner? Nada tiene de particular que *Parsifal* provocara una mezcla tan extraña de rabia *y* admiración en Nietzsche. El reino de Klingsor se ajusta a la noción nietzscheana de Wagner: un imponente maestro de la hipnosis que manipulaba a las mujeres y por tanto seducía al público; y, contra este reino y su aspecto musical (el cromatismo, la inmersión en

un flujo infinito carente de forma propiamente dicha o interna), el héroe sin culpa que lidera a la comunidad del Grial, reafirmando un firme ritmo de marcha y heroicas relaciones jerárquicas... La crítica de Wagner por parte de Nietzsche, por consiguiente, es en realidad un caso de «marco que forma él mismo parte del contenido enmarcado»: el marco mismo de la crítica de Nietzsche está ya escenificado en el contenido criticado[25].

¿Y si *Parsifal,* pues, apunta también en otra dirección, la de la aparición de un nuevo colectivo? Si *Tristan* representa la redención como la extática escapatoria suicida *del* orden social, y *Meistersinger* se resignaba a la integración *en* el orden social existente, entonces *Parsifal* concluye con la invención de una nueva forma de lo Social. Con el «¡Desvelad el Grial!» («¡Enthüllt den Graal!»), de la comunidad del Grial como un orden cerrado en el que el Grial sólo se revela, en el tiempo y con el ritual prescritos, al círculo de los iniciados, pasamos a un nuevo orden en el que el Grial tiene que permanecer revelado todo el tiempo: «¡Nunca más esté sellada la urna!» [«Nicht soll der mehr verschlossen sein!»]. (Éste es, tal vez, el único momento verdaderamente cristiano de *Parsifal:* el brillo permanente del Grial lo convierte en una *lux aeterna,* que rompe con el pagano movimiento circular de desvelamiento y apartamiento)[26]. En cuanto a las consecuencias revolucionarias de este cambio, recuérdese el destino de la figura del Amo en la tríada *Tristán-Meistersinger-Parsifal* (el rey Marke, Hans Sachs, Amfortas): en las dos primeras obras el Amo sobrevive como una figura entristecida y melancólica; en la tercera es *desposeído* y muere.

¿Por qué, pues, no deberíamos leer *Parsifal* desde la perspectiva de hoy? El reino de Klingsor en el acto II es el dominio

[25] Es fácil demostrar la escisión interna de las relaciones de Nietzsche con Wagner, esto es, cómo sus atroces ataques a Wagner atestiguan el hecho de que Nietzsche era incapaz de librarse de la sombra de Wagner; sin embargo, a pesar de esta escisión (o, más bien, debido a ella), la posición subjetiva de Nietzsche era mucho más auténtica que la firme confianza en sí mismo del Wagner tardío.

[26] El mito de estructura básicamente pagana (el «círculo de la vida», como dicen en *El rey león,* el movimiento circular del orden perturbado por el tío y el equilibrio restablecido por el hijo) es el de *Hamlet,* mientras que Edipo (como Jean-Jospeh Goux dejó claro) es una extraña excepción entre los mitos, el mito atípico en el que el curso normal de las cosas se interrumpe.

de la fantasmagoría digital, de la diversión virtual. Harry Kupfer tenía razón al representar el jardín mágico de Klingsor como una sala de vídeo, con las Muchachas Flor reducidas a fragmentos de cuerpos femeninos (rostros, piernas...) que aparecen en pantallas de televisión dispersas. ¿No es Klingsor una especie de Amo de Matrix que manipula la realidad virtual, una combinación de Rupert Murdoch y Bill Gates? Y cuando pasamos del acto II al acto III, ¿no pasamos, en efecto, de la falsa realidad virtual al «desierto de lo real», el «páramo» en las secuelas de la catástrofe ecológica que ha desbaratado el funcionamiento «normal» de la naturaleza? ¿No es Parsifal un modelo para Keanu Reeves en *Matrix,* con Samuel Jackson en el papel de Gurnemanz?[27].

Estoy, por tanto, tentado de ofrecer una «vulgar» respuesta directa a la pregunta: ¿qué demonios hacía Parsifal en su viaje durante el largo rato que pasa entre los actos II y III? El verdadero «Grial» son las personas, su sufrimiento. ¿Y si simplemente cobró consciencia de la miseria humana, del sufrimiento y la explotación? ¿Y si el *nuevo* colectivo fuera, pues, algo así como un partido revolucionario? ¿Y si se corriera el riesgo de leer *Parsifal* como el precursor de las *Lehrstücke* de Brecht? ¿Y si su tema del sacrificio apuntara al de *DieMassnahme* de Brecht, al que puso música Hans Eisler, el tercer gran alumno de Schónberg después de Berg y Webern? ¿No es el tema de ambos, *Parsifal* y *Die Massnahme,* el del aprendizaje: el héroe tiene que aprender cómo ayudar a las personas en su sufrimiento? Los resultados, sin embargo, son diametralmente opuestos: en Wagner la compasión, en Brecht / Eisler la fortaleza para no ceder a la compasión de uno y actuar directamente sobre ella. Esta oposición misma, sin embargo, es relativa: el tema compartido es el de la *compasión fría/ distanciada.* La lección de Brecht es el arte de la compasión *fría,* la compasión con el sufriente que aprende a resistirse a la urgencia inmediata de ayudar a los demás; la lección de Wagner es la *compasión* fría, la pia-

[27] ¿Y si -en el mismo sentido- toda la acción de *Siegfried* y *Götterdämmerung* es el sueño de Brünnhilde, mientras ésta está durmiendo rodeada por el fuego? Cuando luego dos veces (al final de ambas óperas) aparece el fuego en su sueño, incorpora al sueño los estímulos externos del fuego rugiendo en torno a ella todo el tiempo. Y la traumática escena final del acto I de *Götterdämmerung* es el momento de la desintegración de la fantasía, una ambigüedad brutal e inconsistente: entonces ella se inventa rápidamente la compleja narración del acto II a fin de explicar esta traumática intrusión.

dosa actitud distanciada (recuérdese a la fría muchacha en que Parsifal se convierte en la versión de Syberberg) que sin embargo conserva la compasión. La lección de Wagner (y lo que Wagner comprende) sobre cómo el acto más grande de libertad es aceptar y dar libremente curso a lo que necesariamente tiene que ocurrir halla un extraño eco en la lección básica de las «piezas didácticas» de Brecht: lo que el niño a punto de ser matado por sus colegas tiene que aprender es el arte de la *Einverständnis,* de la aceptación de su propia muerte, que de todos modos ocurrirá.

¿Y qué hay de la misoginia que evidentemente respalda esta opción? ¿No negó *Parsifal* el presupuesto compartido de las dos primeras obras, su afirmación del amor (el extático amor cortesano, el amor marital), optando por la comunidad exclusivamente masculina? ¿Y si aquí también, sin embargo, Syberberg tuviera razón: tras el beso de Kundry, en el mismo rechazo de la (histérico-seductiva) feminidad, Parsifal se convierte en mujer, adopta una posición subjetiva femenina? ¿Y si ante lo que realmente nos hallamos es una abnegada comunidad «radical» liderada por una mujer despiadada y fría, una nueva Juana de Arco?

¿Y qué hay de la idea de que la comunidad del Grial es un cerrado y elitista círculo iniciático? El mandamiento final de Parsifal de revelar el Grial socava esta falsa alternativa elitismo / populismo: todo verdadero elitismo es universal, dirigido a uno y todos, y en los secretos proverbios iniciáticos gnósticos hay algo de inherentemente vulgar. Hay una queja clásica de los numerosos entusiastas de *Parsifal:* una gran ópera con muchos pasajes de imponente belleza... Y, sin embargo, las dos largas narraciones de Gurnemanz (que ocupan casi la primera mitad de los actos I y III) son de lo peor de Wagner: una aburrida recapitulación de hechos pasados que ya conocemos, carentes de cualquier tensión dramática. La lectura «comunista» de *Parsifal* que propongo implica una plena rehabilitación de estas dos narraciones como momentos cruciales de la ópera: el hecho de que puedan parecer «aburridos» cabe entenderlo en el sentido de un breve poema de Brecht que data de comienzos de 1958, dirigido a un trabajador anónimo de la RDA que, tras largas horas de trabajo, se ve obligado a escuchar un aburrido discurso político pronunciado por un funcionario local del Partido. «Estás agotado del largo trabajo, / el conferenciante se está repitiendo, / su discurso es de larga duración y él habla con esfuerzo. / No lo olvides, tú, fatigado: / está diciendo la ver-

dad»[28]. Éste es el papel de Gurnemanz, ni más ni menos que el agente (el portavoz, ¿por qué no?) de la verdad. En este caso preciso, el mismo predicado «aburrido» es un indicio (un vector, incluso) de la verdad en cuanto opuesta a la deslumbrante perplejidad de los chistes y diversiones superficiales. (Hay, por supuesto, otro sentido en el que, como muy bien sabía Brecht, la dialéctica misma es inherentemente cómica.) Con respecto a la economía general de la obra de Wagner, sin embargo, las largas narraciones que interrumpen el flujo de los acontecimientos, especialmente en las óperas tardías de Wagner, donde el cantante recapitula lo previamente ocurrido en la ópera o, muchas veces, simplemente en la ópera o el acto anterior, son un *síntoma* de Wagner. el síntoma del fracaso inherente del proyecto de *Gesamtkunstswerk:* en lugar de la *Darstellung* orgánica, la traducción directa de los acontecimientos, lo que se nos ofrece es la artificial *Vorstellung,* la representación[29].

¿Y qué hay de la llamada final del Coro, «¡Redimid al Redentor!», que algunos leen como la frase antisemita «redimid / salvad a Cristo de las garras de la tradición judía, des-semitizadlo»? ¿Y si, sin embargo, leemos este verso más literalmente, como haciéndose eco de otra frase «tautológica» del final: «La herida sólo puede curarse con la lanza que la produjo» *[Die Wunde schliesst der Speer nur, der sie schlugj»*? ¿No es ésta la paradoja clave de todo proceso revolucionario, en el curso del cual no sólo se necesita violencia para superar la violencia existente, sino que la revolución, a fin de estabilizarse ella misma en un nuevo orden, tiene que devorar a sus propios hijos?

¿Wagner un protofascista? ¿Por qué no dejar atrás esta búsqueda de los elementos «protofascistas» en Wagner y, más bien, en un violento gesto de apropiación, reinscribir *Parsifal* en la tradición de los partidos revolucionarios radicales?

Cuando uno se aproxima al *Festpielhaus* durante los descansos, la primera impresión, por supuesto, es la de una escena de una película de Fellini: ancianos con trajes oscuros vagando en silencio por los alrededores, acompañados por damas con demasiado maquillaje, una verdadera danza de los vampiros, una

[28] B. Brecht, *Die Gedichte in einem Band,* Frankfurt, Suhrkamp, 1999, p. 1003.

[29] Para esta idea, véase D. J. Levin, *Richard Wagner, Fritz Lang and the Nibelungen,* Princeton, NJ, Princeton University Press, 1998.

reunión de muertos vivientes jugando a la alta sociedad... ¿Es ésta, sin embargo, toda la verdad? ¿O tenía razón Boulez cuando, allá en los años sesenta, en uno de sus memorables estallidos anárquico-vanguardistas, dijo que habría que bombardear todos los teatros de ópera... excepto Bayreuth?

El hecho sigue siendo que los montajes de Bayreuth (o, más bien, los montajes de Wagner en general) constituyen el registro más preciso de nuestras preocupaciones espirituales y políticas globales. Recuérdense los *Parsifales* de las últimas décadas: allí estaba todo, desde las inquietudes ecológicas hasta la espiritualidad *New Age,* desde la tecnología espacial hasta las revoluciones políticas y las rebeliones juveniles... Más en general, ¿no condensan los grandes cambios en los montajes wagnerianos la tríada de tradicionalismo-modernidad-postmodernidad? Antes de la Segunda Guerra Mundial, predominaban las producciones tradicionales del *Ring:* trasfondo naturalista de rocas y árboles silvestres, héroes parecidos a los vikingos... Luego, en 1950, se produjo la explosión Nuevo Bayreuth de modernidad radical: ascéticas túnicas griegas pseudoantiguas, escenarios vacíos con luces fuertes y sólo algunos mínimos objetos simples con runas aquí y allá. En los años sesenta, los montajes wagnerianos estaban en la vanguardia de la posmodernidad en todas sus versiones: la incoherente mezcla de estilos y producciones heterogéneos (las Hijas del Rin como prostitutas, el conflicto entre Siegfried y Hagen como un conflicto entre las SA y las SS, las oficinas de ejecutivos en el Valhalla...), los cambios en lo narrativo (Isolde se queda en casa y Tristán muere solo, el Holandés es la alucinación histérica de Senta...).

De esta manera, Bayreuth -y la obra misma de Wagner- está apareciendo cada vez más como un *canon* insuperable, únicamente comparable a la tragedia griega y Shakespeare: no una fundación con un significado fijo, sino el marco permanente de referencia que pide montajes siempre nuevos, que ha de ser alimentado con éstos a fin de permanecer vivo. Es mediante un nuevo montaje de Wagner como nos dejamos claro a nosotros mismos dónde estamos, en el sentido existencial más radical, y el poder de la producción de Wagner consiste precisamente en que siempre sobrevive a nuevas interpretaciones.

Imagínese -mi sueño privado- un *Parsifal* que tuviera lugar en una moderna megalópolis, con Klingsor como un proxeneta

impotente que regenta un burdel: utiliza a Kundry para seducir a los miembros del círculo del «Grial», una banda de narcotraficantes rival. Al frente del «Grial» se halla el herido Amfortas, cuyo padre, Titurel, se halla en un constante delirio inducido por el exceso de drogas; Amfortas vive bajo la terrible presión que sobre él ejercen los miembros de su banda para que «realice el ritual», esto es, les entregue la porción diaria de drogas. Fue «herido» (infectado de SIDA) por Kundry, que le mordió el pene mientras le estaba haciendo una felación. Parsifal es el hijo joven e inexperto de una madre soltera y sin techo que no se entera de lo de las drogas; él «siente el dolor» y rechaza las insinuaciones de Kundry mientras ésta le hace una felación. Cuando Parsifal se hace cargo de la banda del «Grial», establece una nueva norma para su comunidad: la distribución libre de drogas...[30]. Tales experimentos, por supuesto, son arriesgados; a menudo yerran el tiro de una manera ridicula... *No siempre,* sin embargo, y no hay forma de saberlo de antemano, así que se ha de correr el riesgo.

Bayreuth, cuya muerte se anunció y fue despreciado como pasado de moda en el mismo momento de su concepción, está hoy en día más vivo que la mayoría de los que organizaron sus funerales. Una y otra vez, reaparece como la Meca de los fundamentalistas culturales europeos -el sitio de su *hadj,* el peregrinaje sagrado-, a la que se tiene que ir al menos una vez en la vida si uno quiere salvar su alma. Y el núcleo de estos fundamentalistas no lo componen conservadores a ultranza: como un crítico americano ha observado recientemente, el *Ring* de Wagner fue casi raptado en los últimos años por directores judíos de izquierdas... En un extraño caso de justicia poética, uno tiene que ir al Oeste americano (a Seattle) para disfrutar del «auténtico» *Ring* teutónico...

[30] Lo mismo podría hacerse con *Tristón:* imagínese la acción transpuesta en un conflicto entre dos patriarcales familias sicilianas de gángsters-pescadores, una especie de *Tristán* transpuesto a *Cavalleria rusticana.* El *capo* de una de las familias («Marke») manda a su sobrino (-Tristán») a encontrarse con la otra familia, que vive al otro lado de la bahía, para que se traiga a «Isolde»: el arreglo del matrimonio tiene como fin acabar con la enemistad entre las familias. En la barca, los dos recuerdan su pasado encuentro y, después de que la criada que acompaña a Isolde le dé a ésta una bebida placebo en lugar de un veneno, se declaran su amor mutuo. En el segundo acto, «Marke» sigue de parranda con sus amigos, mientras «Tristán» visita en secreto a «Isolde»...

En 2003, tras las cartas públicas firmadas por Jürgen Habermas, Jacques Derrida, Richard Rorty y otros filósofos, se habló mucho de la revitalización de los valores europeos centrales como un antídoto contra el americanizado Nuevo Orden Mundial. Si hay un acontecimiento mundial en el que, hoy en día, esta tradición europea se condense y encarne, ése es Bayreuth; de manera que, para parafrasear a Max Horkheimer, quienes no quieran hablar sobre Bayreuth deberían también guardar silencio sobre Europa.

12

Prendas y comparaciones. *Primer amor* de Turguenev

Sigi Jottkandt

El amor ha edulcorado de tal modo el discurso ético de hoy en día, que es como si hubiéramos sido hechos rehenes de un Otro cuyas crecientes demandas de afecto por nuestra parte tienen ahora toda la fuerza y todo el peso del superegotista mandamiento original que, como es bien conocido, tanto fastidiaba a Freud[1]. Sin embargo, la respuesta apropiada a este *impasse* amo-

[1] Estoy pensando en el reciente viraje hacia «el sentimiento en la teoría», para darle el nombre del espléndido ejemplar que de él ofrece Rei Terada en *Feeling in Theory: Emotion after the «Death of the Subject»*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2001. Este «viraje» se ve en enfoques filosóficos tan divergentes como *The Way of Love* de Luce Irigaray, Londres, Continuum, 2003; M. Nussbaum, *Love's Knowledge,* Oxford, Oxford University Press, 1990 [ed. cast.: *El conocimiento del amor,* Madrid, A. Machado Libros, 2006]; y el clásico de Julia Kristeva, *Tales of Love,* Nueva York, Columbia University Press, 1989 led. cast.: *Al comienzo era el amor,* Barcelona, Gedisa, 1996]. Un breve vistazo sobre los títulos recientes confirma nuestra actual preocupación ética por el afecto amoroso; véase, por ejemplo, S. Sandford, *The Metaphysics of Love: Gender and Transcendence in Levitas,* Londres, Continuum, 2001; R. Burggraeve, *The Wisdom of Love in the Service of Love. Emmanuel Levinas on Justice, Peace and Human Rights,* Wisconsin, Marquette University Press, 2002. La reciente obra de Derrida sobre el duelo, sostiene John Protevi, puede considerarse como una larga meditación sobre el amor como la experiencia de la diferencia original. Véase su ensayo -Love», en *Between Deleuze and Derrida,* ed. de P. Patton y J. Protevi, Londres, Continuum, 2003, pp. 195-202. Obsérvese también la reciente reimpresión de N. Luhmann, *Love as Passion: The Codification ofLntimacy,* Stanford, Stanford University Press, 1998 [ed. catal.: *El amor como pasión,* Barcelona, Edicions 62, 1985]; P. Verhaeghe: *Love in a Time of Loneliness: Three Essays*

roso no es, como Slavoj Zizek ha sugerido recientemente, oponer una violencia completamente «ética» que haga estallar el círculo amoroso, sino, por el contrario, *más* amor[2]. O, para decirlo con más precisión, como atestigua la reciente avalancha de divorcios atribuidos a la *website* Amigos Reunidos, la respuesta apropiada a las crecientes demandas de amor es volver al primer amor. ¿Por qué a nuestro primer amor? Porque devolviéndonos al desequilibrio original, primario, la experiencia primordial de ser atrapado por otro, el Uno se fractura en Dos y a partir de ahí, como Badiou ha sugerido, se abren las vistas (verdaderamente éticas) de la infinidad: «Uno, Dos, infinidad: tal es la numeración del procedimiento amoroso»[3]. Enseguida volveré sobre la cuenta amorosa de Badiou, pero primero observemos con Kierkegaard cómo, debido a este desequilibrio, el primer amor de uno debe de resultar cualitativamente diferente de la sucesión meramente cuantitativa de todos los amores subsiguientes. Esto lo atestigua su extraordinariamente lábil capacidad para cambiar de lugar dentro de esta serie numérica, como el narrador de Kierkegaard brevemente descubre: «Hacía mucho tiempo que no la había visto [a mi primer amor], y ahora la encontré comprometida, feliz y alegre, y para mí fue un placer verla. Me aseguró que nunca me había amado, sino que su prometido era su primer amor, y... que sólo el primer amor es el verdadero amor»[4].

Por esta razón también, el primer amor de uno nunca puede convertirse en una pareja, con la reciprocidad que esto implica. En lugar de esto, nuestro primer amor nos acecha como el fracaso de lo que Lacan, en su seminario sobre la transferencia, llama la «significación» del amor. En el primer amor, no hay ninguna misteriosa flor-convertida-en-mano que se extienda hacia atrás cuan-

on Drive and Desire, Londres, Rebus, 1999 ted. cast.: *El amor en los tiempos de la soledad: Tres ensayos sobre el deseo y la pulsión,* Buenos Aires, Paidós, 2001]; M. Stocker y E. Hegeman, *Valuing Emotions,* Cambridge, Cambridge University Press, 1996. «Las pasiones» fue el tema de un reciente Seminario de Humanidades en la UCLA (1998-1999), mientras que parece de similar elocuencia el hecho de que la primera actividad de Grupo de Investigación sobre las Formaciones de la Clínica en el seminario «Lacan en inglés» del lacaniano Field, celebrado en 2003, estuviera dedicada a la transferencia, el Seminario VIII, y la segunda, en 2005, al Seminario sobre ética.

[2] S. Zizek, «A Plea for Ethical Violence», en *Umbrfa): War* (2004), pp. 75-89-

[3] A. Badiou, «What is Love?», en *Umbr(a)* 1 (1996), pp. 37-53, 45.

[4] S. Kierkegaard: *Either/Or,* vol. I, Anchor, 1959, p. 242.

do uno la busca a tientas en la oscuridad, según la famosa descripción de la relación amorosa ofrecida por Lacan en este seminario. No hay ningún metamorfoseante «milagro» amoroso que convierta el objeto amado, el *eromenos,* en el sujeto deseante, el *erastes* bien dispuesto, como Aquiles con Patroclo, para ponerse en el lugar del amante y asumir su «deuda» simbólica[5]. Lo que toda la tradición literaria se ha dedicado a mostrar con considerable detalle es la manera en que el primer amor no ofrece nada más que la sublimidad de un profundo y duradero tormento del que nunca nos recobraremos plenamente... Aunque, por alguna razón desconocida, nuestro «primer amor» nos corresponda milagrosamente con su amor[6]. El primer amor resulta ser, por consiguiente, una relación profundamente asimétrica. Permanentemente derrota la clausura de la «metáfora del amor» ética que subjetiviza el objeto y, en el trabajo de amor que es el análisis, transforma la particularidad de la miseria individual en la universalidad de la infelicidad común. Aun así, esta iniciación en el dolor de corazón que es el primer amor desempeña un papel de importancia fundamental, como pronto veremos. Pues el primer amor es en último término lo que impide a la «metáfora» del amor llegar plenamente a convertirse en un círculo vicioso con las cada vez más exigentes demandas superegotistas que lo acompañan.

Un buen ejemplo lo constituye actualmente el psicoanálisis mismo. El psicoanálisis se ve cada vez más acosado por todos los lados por demandas de que se justifique en relación con una gran cantidad de discursos competidores. «El sujeto psicoanalítico es el sujeto de la ciencia», reza un refrán muy repetido. El reciente recrudecimiento religioso que desde hace tiempo trata de apropiarse del concepto psicoanalítico del gran Otro plantea de-

[5] Véase J. Lacan, *Le Séminaire, Livre VLLI: Le transferí,* texto establecido por J.-A. Miller, París, Seuil, 2001, p. 70 led. cast.: *El seminario 8: La transferencia,* Buenos Aires, Paidós, 2006, pp. 65-661.

[6] En un caso así, uno debe distinguir entre el «primer amor» propiamente dicho y el momento de la elección en que uno vuelve a «escoger» su primera elección. Sólo a través de tal estructura de repetición puede uno propiamente hablando casarse con su primer amor. Para un análisis de esta paradoja en Henry James, véase mi «Portrait of an Act: Aesthetics and Ethics in *The Portrait of a Lady-,* en *The Henry James Review* 25, 1 (2004), pp. 67-86. Stanley Cavell ha dedicado también alguna atención a esta aparente paradoja. Véanse sus *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage,* Cambridge, MA, Harvard University Press, 1981.

mandas opuestas. También la filosofía parece haber reclamado su propio lugar especial en el panteón del conocimiento psicoanalítico bajo el disfraz del giro ético. En una situación así, al psicoanálisis se le puede quizá perdonar que haya vuelto a su propio «primer amor», la literatura.

Situada en la Rusia de comienzos del siglo xix, el relato breve *Primer amor* de Turguenev[7] describe el primer «verano de amor» del narrador cuando encuentra a la joven, mercurial princesa Zenaida, cuya arruinada madre ha tomado unas habitaciones en la residencia veraniega contigua a la de su familia. Como uno más de una pandilla de seis ardientes pretendientes, el narrador desespera de ser objeto de atenciones especiales por parte de Zenaida, y se dedica a descubrir cuál será el escogido. Una noche, tras enterarse de que el afortunado va a reunirse con Zenaida junto a la fuente al filo de la medianoche, se desliza furtivamente en el jardín para enfrentarse a su rival. Al oír pisadas, el narrador se prepara para el ataque... Sólo para descubrir en el último minuto, en un momento de absoluta confusión y asombro, que el extraño no es otro que su propio padre. Poco después, tras recibir una carta anónima que detalla una relación amorosa entre la princesa y el padre del narrador, la familia parte a toda prisa para Moscú. Unas semanas más tarde, aún convaleciente de sus heridas emocionales, el narrador y su padre salen a cabalgar por las afueras de la ciudad. El padre deja su caballo con su hijo y desaparece por un estrecho callejón. Finalmente aburrido, y atormentado por un anciano finlandés tocado con un absurdo casco militar, el narrador sigue el camino tomado por su padre, al cual se encuentra hablando con Zenaida a través de una ventana. Parecen estar discutiendo, con Zenaida «diciendo palabras de sólo una sílaba, sin levantar los ojos y simplemente sonriendo... Sonriendo sumisa y obstinadamente» (198 [ed. cast. cit.: p. 118]). De pronto, sucede lo increíble: «De repente, mi padre levantó la fusta que había estado usando para sacudirse el polvo de los faldones de su chaqueta, y oí el golpe seco que cayó sobre el brazo desnudo hasta el

[7] I. Turguenev, *First Love and Other Stories,* Oxford, Oxford University Press, 1990 [ed. cast.: *Primer amor,* Madrid, Alianza, 2007]. Todos los números que en el resto de este texto se dan entre paréntesis se refieren a este volumen.

codo». Sin embargo, en lugar de gritar, Zenaida meramente se estremece, mira a su amante y besa el «verdugón escarlata» que ha aparecido en su brazo. El padre entonces tira la fusta y entra a toda prisa en la casa, mientras el narrador mismo vuelve corriendo al río. «Yo miraba estúpidamente al río y no me daba cuenta de que había lágrimas corriéndome por las mejillas. "Están pegándole", pensé, "pegándole... pegándole..."» (199 led. cast. cit.: pp. 118-119]). Más tarde, esa misma noche, el narrador cavila sobre la escena que ha presenciado. «"Eso es el amor", me decía otra vez a mí mismo, sentado por la noche junto a mi escritorio, en el que los libros y cuadernos habían comenzado a aparecer. "¡Eso es la verdadera pasión! No poner objeciones, soportar un golpe de cualquier clase, incluso de alguien a quien se ama mucho. ¿Es eso posible? Es posible, al parecer, si estás enamorado..."» (199-200 [ed. cast. cit.: p. 120]).

Ocho meses más tarde, el padre muere inesperadamente de un ataque poco después de recibir otra carta terrible, y una importante cantidad de dinero se despacha misteriosamente para Moscú. El hijo lee las últimas palabras de su padre en una carta a él dirigida pero no acabada: «Hijo mío... teme el amor de una mujer, teme esa dicha, ese veneno» (200 [ed. cast. cit.: p. 121]). El narrador nunca vuelve a ver a Zenaida, pero cuatro años más tarde se entera de que al parecer se había convertido en la señora Dolsky, recientemente fallecida al dar a luz: «¡De manera que en esto es en lo que ha venido a parar todo!», reflexiona el narrador. «¡Así es como ha terminado esa vida joven, ardiente y brillante, después de tanto apresuramiento y tanta emoción!» (201 [ed. cast. cit.: p. 123]). El relato concluye entonces con el narrador asistiendo a la muerte de una anciana y maravillándose de la resistencia del cuerpo a su próximo final. «Y recuerdo», dice, «que mientras estaba allí, de pie junto al lecho mortuorio de aquella pobre anciana, comencé a sentirme aterrorizado por Zenaida y sentí el deseo de rezar por ella, por mi padre... y por mí mismo» (202 [ed. cast. cit.: p. 126]).

Comencemos con una simple pregunta: ¿quién es el «primer amor» del cuento? La primera, y más obvia, respuesta es, por supuesto, Zenaida, el objeto de la primera pasión juvenil del narrador. Las premisas del relato mismo -un grupo de amigos que en la sobremesa tras la cena acuerdan contarse los unos a los otros la historia de su primer amor- nos instan a esta interpretación cuan-

do acompañamos al narrador en los vertiginosos éxtasis y desgarradores tormentos producidos por la manera impulsiva y caprichosa en que Zenaida lo trata. La segunda respuesta, no menos patente, puede encontrarse en el amor de Zenaida por el padre del narrador. En este hombre mayor, elegante y sofisticado -el narrador profesa una admiración ilimitada a su padre, el cual es invariablemente descrito como «inteligente, apuesto» (164 [ed. cast. cit.: p. 50]), el «ejemplo ideal de un hombre» (163 [ed. cast. cit.: p. 50])- Zenaida descubre por fin a alguien a quien no puede «mirar desde arriba» (167 [ed. cast. cit.: p. 56]), un hombre que puede «partir[la] en dos» (167 [ed. cast. cit.: p. 56]). Por comparación con la pandilla de rivales, el padre es, evidentemente, otra cosa, y es por él por lo que ella lo sacrifica todo, sufriendo tormentos que incluso el narrador, a pesar de los insondables abismos de su propia desdicha, apenas puede calcular:

> Me puse de rodillas al borde del camino. Ella estaba tan pálida, se traslucía en cada uno de los rasgos de su rostro una melancolía tan amarga, un cansancio tan profundo, que mi corazón se encogió y musité: «¿Qué pasa?»... En ese instante habría dado con gusto mi vida simplemente para que dejara de sentirse tan triste. La miré y, aunque no comprendía por qué sufría tanto, me imaginé vividamente cómo de repente, en un arrebato de inconsolable aflicción, se había ido al jardín y se había dejado caer al suelo como si la hubieran segado (169 led. cast. cit.: pp. 60-61]).

La tercera, y quizá menos inmediata respuesta, puede encontrarse en el propio amor del padre por Zenaida, un amor que asimismo parece distinguirse del resto de sus aventuras eróticas. Esta pasión, quizá la primera real suya, es lo que en último término parece haberle matado. La cuarta respuesta es luego fácil de encontrar en la pandilla de rivales, cada uno de los cuales se afana por ser el «primero» entre los afectos de Zenaida. Cada rival, por consiguiente, apela a una parte diferente de la naturaleza de Zenaida, y aunque, según observa el narrador, «cada uno de ellos le era necesario a ella», ninguno consigue ganarse sus favores (166 [ed. cast. cit.: p. 55]).

> Belovsorov, a quien ella a veces llamaba «mi bestia»... se habría dejado gustoso prender fuego por ella. No esperando nada

de su capacidad intelectual y demás virtudes, le propuso, sin embargo, casarse con él, insinuando que los otros no eran más que charlatanes. Maidanov respondía a la vena poética de su alma: hombre de temperamento bastante frío, como casi todos los escritores, trataba de convencerla -y probablemente a sí mismo también- de que la adoraba, escribía versos interminables en su honor y se los declamaba con una especie de entusiasmo poco natural y sin embargo sincero... Lushin, médico burlón y cínico, era el que mejor la conocía y la amaba más que ninguno, aunque en presencia de ella y a sus espaldas la injuriaba. Ella lo respetaba, pero no le hacía ninguna concesión y, con un deleite particularmente maligno, le hacía sentir que él también estaba en sus manos... Lo que menos comprendía yo eran las relaciones que existían entre Zenaida y el conde Malevsky. Éste era bien parecido, hábil y listo, pero, a pesar de ser un niño a mis dieciséis años, creía adivinar en él algo dudoso, algo falso, y me sorprendía que Zenaida no notara nada de esto... «¿Qué necesidad tiene usted de escuchar al señor Malevsky?», le pregunté una vez.

«Es que tiene un bigotito tan bonito», contestó. «Pero eso a usted no le importa»[8] (166 [ed. cast. cit.: pp. 55-571).

Sin embargo, hay una quinta respuesta, que me gustaría aventurar aquí, a saber: que el «primer amor» del cuento se encuentra en el amor psicoanalítico de la literatura... De la literatura, en la medida en que lleva orgullosamente las cicatrices del significante. Permítanme que intente aclarar este enunciado un tanto enigmático.

[8] Resulta interesante que el quinto rival, el «capitán retirado» Nirmatsky, es dejado fuera de esta letanía de «necesidades» de Zenaida, pero en otro pasaje del texto se nos hace saber que es «feo», y que se lo vistió de oso y se le hizo beber agua con sal (161 [ed. cast. cit.: p. 451). Los otros cuatro, el húsar, el poeta, el médico y el conde, ponen a contribución en la competición por Zenaida la masculinidad (y la seguridad económica), el arte, la ciencia y el estatus social. Más aún, todos ellos constituyen ejemplos de lo que Freud llamaba «el narcisismo de las diferencias menores»: mientras que a cada rival se le distingue de los demás por la posesión de ciertas características únicas, todos son materialmente iguales en lo tocante a la diferencia significativa del significante, como amablemente da a entender la burlona réplica de Zenaida al narrador, esto es: imaginar que uno es amado por sus cualidades fenoménicas particulares es tan absurdo (y está en el mismo nivel óntico) como imaginar que uno es amado por su bigote.

En el curso de sus noches de desenfreno en la residencia de verano, Zenaida inventa dos juegos. Uno es un juego de prendas en el que cada pretendiente saca un billete de un sombrero y el ganador tiene derecho a pedirle una prenda a ella. La misma Zenaida determina las prendas: un beso, quizá, o quedarse inmóvil como una estatua utilizando al «feo Nitmarsky» como pedestal. En una ocasión en que gana la prenda, el narrador relata cómo

> tuve que sentarme junto a ella, ambos cubiertos por un pañuelo de seda, y se me ordenó que le contara *mi secreto.* Recuerdo lo cerca que nuestras cabezas estaban en la sofocante, semitransparente y perfumada penumbra, lo cerca y suavemente que sus ojos brillaban en esta penumbra, y lo cálido que era el aliento que salía de sus labios abiertos, y cómo yo podía ver sus dientes y sentía el ardiente roce de las puntas de su cabello (160-161 [ed. cast. cit.: p. 44]).

El otro juego se llama «comparaciones»: se nombra un objeto y todos tienen que compararlo con otra cosa; la mejor comparación gana un premio (174 [ed. cast. cit.: p. 70]). La alegre pandilla juega a las comparaciones pocos días después de que el narrador haya llegado a la conclusión de que Zenaida debe de estar enamorada:

> «¿A qué se parecen esas nubes?», preguntó Zenaida y, sin esperar a que uno de nosotros respondiera, dijo: «Yo creo que se parecen a las velas púrpura del barco de oro de Cleopatra cuando salió al encuentro de Marco Antonio. ¿Se acuerda, Maidanov, de que me lo ha contado hace poco?».
>
> Todos nosotros, como Polonio en *Hamlet,* dijimos que las nubes recordaban precisamente estas velas y que nadie podría encontrar una comparación mejor.
>
> «¿Cuántos años tenía entonces Marco Antonio?», preguntó Zenaida.
>
> «Debía de ser joven», señaló Malevsky.
>
> «Sí, joven», confirmó Maidanov muy seguro.
>
> «Perdón», exclamó Lushin, «pero ya había pasado de los cuarenta».
>
> «Los cuarenta», repitió Zenaida, mirándole furtivamente.

Me marché pronto a casa. -Está enamorada», susurraron mis labios a su pesar, «pero ¿de quién?» (174 [ed. cast. cit.: p. 70]).

No es difícil descifrar dos de las tres economías psíquicas que desde el punto de vista psicoanalítico operan en estos dos juegos. El primer juego, el de las prendas, procede según la lógica de la perversión: en la pandilla de rivales, una persona debe asumir la posición de la excepción, alguien se singulariza en la manada y obtiene un favor especial de la princesa. Lo que distingue esto de la estructura de la neurosis, igualmente basada en una excepción, es la manera en que este juego tiene lugar en un entorno enteramente cerrado. En una economía de pérdidas, sólo hay positivos y negativos; uno gana o pierde, y todo el juego gira en torno a la princesa en cuanto un Otro regionalmente central al que se obliga a dispensar favores y a realizar ciertos actos absurdos en el momento justo. La excepción -o, para decirlo en términos hegelianos, lo negativo- aparece así como un acontecimiento local: un miembro de la pandilla de rivales asume una posición que por un momento lo aparta del resto antes de ser expulsado y reabsorbido una vez más en el anonimato general de la manada. La estructura no tiene otro significado aparte del acontecimiento aleatorio de ganar el billete: uno no puede comprar o vender su lugar en el orden («"Véndame su billete", me rugió de repente Belovsorov al oído... Contesté al húsar con tal mirada de desaprobación, que Zenaida batió palmas y Lushin exclamó: "¡Espléndido!"» (160 [ed. cast. cit.: p. 43]). Y, a pesar de la subsiguiente queja de Belovsorov, el juego es de hecho totalmente «limpio», en la medida en que lo juegan verdaderos iguales. Todos tienen las mismas oportunidades de asumir la posición de la excepción.

Las comparaciones, por otro lado, implican algo bastante diferente, y su estructura es un calco de la de la neurosis. En las comparaciones -un juego que, señalamos, se inventó *después* de que la princesa se enamorara del padre del narrador- la excepción se sitúa fuera del círculo de los rivales. Un efecto de esto es el de permitir que los objetos se sustituyan entre sí sin perder su lugar original en el juego. Las nubes pueden convertirse en las velas de Cleopatra, Cleopatra puede sustituir a Zenaida, y toda la comparación puede convertirse en una referencia oblicua al deseo de la princesa de salir de manera similar «al encuentro» de su amante,

otro Antonio que, como el original, «ha pasado de los cuarenta». Todas estas sustituciones pueden tener lugar simplemente porque la excepción (el amante, el padre del narrador) está en una posición de exclusión perpetua del juego. Tal expulsión libera la anterior lógica, binaria, de positivos y negativos, para permitir que los objetos y las palabras se refieran a dos cosas diferentes al mismo tiempo. El significante se ha separado de su significado, y ahora puede circular en múltiples -esto es, no binarias- relaciones y composiciones. Más aún, si el juego de las prendas dependía de la ciega maquinaria del azar, el de las comparaciones se basa en una relación de semejanza, con lo cual introduce en la ecuación lúdica un elemento de necesidad.

Formuladas de este modo, las estructuras económicas de los dos juegos no consiguen decirnos nada particularmente nuevo o psicoanalíticamente sorprendente. Lo interesante, sin embargo, es la manera en que la figura de la literatura hace su aparición en el juego de las comparaciones. La economía comparativa depende de un *corpus* de conocimientos literarios sin el que la comparación no funciona. Las nubes no pueden ser simplemente velas, sino que deben ser las velas de *Cleopatra...* y los mismos rivales deben ser ridiculamente psicofánticos no simplemente de cualquier manera corriente, sino a la manera de *Polonio en Hamlet.* ¿Qué podría decirnos este apuntalamiento literario de la economía comparativa -o, como igualmente podríamos llamarla, simbólica- sobre las estructuras psíquicas psicoanalíticas? Freud, por supuesto, no hizo ningún secreto del hecho de que muchos de sus descubrimientos en relación con el inconsciente proceden de la tradición literaria: de Sófocles a Shakespeare, Jensen, Hoffmann, Dostoyevsky o Goethe, por sólo nombrar los inmediatos y no mencionar la bien documentada presencia del mito griego, la tradición bíblica, etcétera, en su pensamiento. Sin embargo, mi intención aquí no es intentar argüir en favor de ninguna clase de «primacía» literaria para el psicoanálisis... Como si todas las aportaciones del psicoanálisis tuvieran sus *Ur-texts* en la literatura y fuera simplemente cuestión de hacer aflorar sus referencias. A efectos prácticos, estrictamente hablando éste sería un argumento perverso, que insertaría el psicoanalítico primer amor de la literatura en la economía circular, de prendas, de lo previo y lo posterior. Aunque, como hemos visto, ésta es sin duda una de las estructuras operativas en el texto de Turguenev, no es la única, y

para explorar las otras volvamos con un poco más de detalle a *Primer amor.*

Por lo que a la estructura neurótica se refiere, es bien sabido que Turguenev estaba profundamente fascinado por las complejas relaciones entre *padres e hijos,* para no citar más que una de sus novelas más famosas. *Primer amor* no es de ningún modo, por consiguiente, única dentro de su *obra* en su explicación del tema del «hombre superfluo» (el título de otro relato breve de Turguenev). El hombre superfluo es el hombre que nunca emerge totalmente de la larga sombra proyectada por su padre: el aspirante a amante reducido a una ridicula impotencia en cuanto aparece el deseo del padre. De la trascendental escena junto a la fuente en *Primer amor,* por ejemplo, el narrador cuenta cómo

> el celoso Otello, que había estado dispuesto a asesinar, se convirtió de repente en un escolar... La inesperada aparición de mi padre me asustó tanto, que al principio ni siquiera me di cuenta ni de dónde había salido ni a dónde había ido... A causa del miedo, la navaja se me cayó en la hierba, pero ni siquiera me puse a buscarla: estaba muy avergonzado. Volví en mí de repente (190 [ed. cast. cit.: p. 101]).

Incuestionablemente, el hombre de Turguenev no es más que un hombre semiedipizado, incapaz de recobrarse plenamente del corte de la castración paternal y habitar la economía «comparativa» del deseo simbólico. Sigue atrapado entre la perversa pandilla de rivales contendientes y el neurótico terreno de la excepción. Está al mismo tiempo dentro y fuera del círculo, como deja claro la inusual posición del narrador en relación con Zenaida. Alternativamente alentado y repelido por los caprichosos flirteos y los inexplicables rechazos de ésta, al principio el narrador meramente constituye un miembro más en el grupo de rivales. Pero, una vez la princesa se enamora de su padre, el narrador se convierte en favorito único en razón de la mutua semejanza entre padre e hijo: «"Sí. Los mismos ojos", añadió ella, y se quedó pensativa, tapándose el rostro con las manos» (169 ted. cast. cit.: p. 60]), mientras que luego, en su inesperadamente apasionada despedida final, el narrador reflexiona: «Dios sabe a quién buscaba ese prolongado beso de despedida, pero saboreé ávidamente toda su dulzura. Yo sabía que jamás se repetiría» (196 [ed. cast. cit.: p. 113]).

El nombre que Zenaida da a esta posición única es el de «paje» (182 [ed. cast. cit.: p. 85D.

Pese a su propio potencial de volverse ridículo (a la amenaza de lo cual nuestro Volodya, como otros héroes de la tradición literaria rusa, es extraordinariamente sensible), este título dice algo muy importante sobre la posición del narrador. Como Zenaida explica cuando le regala una rosa para su ojal como «signo» de su «nueva posición»: «Los pajes no deben separarse nunca de sus señoras» (182 [ed. cast. cit.: p. 851). En el juego de las prendas, el favor era siempre contingente, momentáneo y elusivo, pero esta vez el narrador es condecorado con un significante simbólico que marca su relación especial (aunque, como todas las flores tumescentes, está destinada a marchitarse pronto). Aunque no rey de su reina, como su padre, él se ve, sin embargo, apartado del eterno carrusel de favores impredecibles y sin sentido sufrido por sus rivales.

La cuestión a la que ahora me gustaría pasar es: ¿qué clase de economía representa el psicoanálisis, cuál es su propia estructura psíquica profunda? Sabemos por Lacan que en el discurso analítico el objeto (a) ocupa la posición del agente, el sujeto escindido está en la posición del otro, el producto es el significante-del-amo, mientras que su verdad es el conocimiento inconsciente. También sabemos que el discurso analítico, como dice Lacan, es el «sino del amor» que aparece cada vez que se da un cuarto de giro en los otros tres discursos (los discursos histérico, de la universidad y del amo).

Mi pregunta es: ¿por qué, a pesar de su uniformidad estructural, el discurso psicoanalítico no es funcionalmente perverso, aunque coloque igualmente al objeto (a) en el lugar del agente? ¿Qué impide que el deseo del analista se vuelva perverso a pesar de su articulación en el mismo plano estructural que la perversión? En su duodécimo seminario, «Problemas cruciales del psicoanálisis», en una sesión que tiene sorprendentes resonancias en el presente estudio, Lacan se refiere al juego al que el sujeto se entrega con su conocimiento inconsciente. Lo mismo que el juego infantil con papel, piedra y tijeras con que Lacan lo compara, éste es un juego de «dominación rotatoria» que pivota en torno al escollo central de la diferencia sexual. Cada vez que el sujeto cree haber salvado este escollo y haberse por fin vuelto «determinado» -esto es, haber adquirido ser, a través

del conocimiento-, esta nueva certeza se ve invalidada, de manera que Lacan puede decir que el sujeto descubre su refugio en la «pura ausencia de sexo». El principio que regula el juego es intentar anticipar lo inesperado, pero, como Lacan observa, lo inesperado no es, por consiguiente, algo verdaderamente inesperado, pues es precisamente aquello para lo que uno se prepara: «Uno se prepara para lo inesperado... Lo inesperado no es lo que se revela como ya esperado, sino sólo cuando llega»[9].

Es este juego circular de la discordancia entre el conocimiento y el ser lo que atrae al sujeto cuando entra en el análisis. De hecho, Lacan dice que «fundamenta» la operación analítica, la cual en este seminario es interesantemente descrita asimismo como un juego. Los dos juegos operan, sin embargo, de maneras diferentes. Lacan explica cómo el juego del sujeto con su conocimiento inconsciente depende de una prestidigitación oculta que permite al sujeto, en la medida en que supone que el analista es el sujeto que conoce, mantener en secreto su «mano en el conocimiento». Como él dice, «la persona que tiene las chinas en la mano sabe si su número es impar o par». Esto permite entonces al sujeto anticipar lo inesperado y, en consecuencia, mantener su distancia con respecto a ello. El juego analítico, sin embargo, se caracteriza por un principio totalmente diferente, que Lacan describe en términos de espera. El juego «analítico» no es nada más que un juego de espera en el que el analista espera a que el paciente le muestre cómo actuar: «Esto es lo que el deseo del analista es en su operación. Llevar al paciente a su fantasía original no es enseñarle nada, es aprender de él cómo actuar». Mientras que el sujeto anticipa, y al anticipar se defiende contra lo inesperado, el analista meramente espera y, en consecuencia, se abre a la sorpresa.

No es difícil ver a partir de aquí cómo la «complicidad suprema» del analista con la sorpresa, como Lacan la llama, es otra manera de formular la famosa vacuidad de la posición analítica como el objeto (a), que con ello se distingue de la del pervertido. El pervertido, en cuanto objeto (a), se caracteriza por una convicción suprema que le posibilita actuar en favor de la *jouissance* del Otro y convertirse en instrumento de su voluntad. El amor perverso es

[9] *The Seminar of Jacques Lacan, Book XII: Crucial Problems for Psychoanalysis, 1964-1965,* seminario inédito, sesión del 19 de mayo de 1965.

un amor que da vueltas en torno al conocimiento, como muy claramente expresa la perversa fórmula del desmentido: «Yo *sé* muy bien [que la mujer no tiene falo], pero sin embargo...». El amor analítico, por otro lado, no está interesado en el conocimiento y sus juegos de engaños, sino, por el contrario, en la verdad[10]. De ahí que, mientras que la relación del pervertido con el objeto (a) es de identificación -convencido de que sabe lo que el Otro quiere, el pervertido se identifica con el objeto (a) y se convierte en instrumento de la voluntad del Otro-, el analista, en el juego de espera que es el psicoanálisis, «termina en algo distinto de una identificación», en la medida en que el analista es capaz de reconocer el objeto (a) como un «semblante». El «amor», explica Lacan en su vigésimo seminario, «trata del semblante. Y si es cierto que el Otro sólo se alcanza si ata... a a, la causa del deseo, entonces el amor trata también del semblante del ser»[11].

Para desarrollar las implicaciones de esto, imaginemos ahora la situación analítica. Analista y paciente están comprometidos en el trabajo analítico del amor. El paciente trata desesperadamente de establecer su propia prioridad en los afectos del analista, preguntándose por los gustos y aversiones del analista, tratando de comprender los actos aparentemente aleatorios de amabilidad y crueldad que el analista caprichosamente realiza. ¿Qué hace al círculo de rivales analítico diferente del juego de prendas al que se entrega Zenaida con sus pretendientes? La diferencia es que, como Zenaida, el analista está enamorado de otro, de una figura que está más allá del círculo inmediato. La literatura, en cuanto el primer amor del psicoanálisis, constituye las condiciones bajo las cuales el juego de comparaciones (simbólicas) puede empezar (y cuyo otro nombre es la interpretación).

Trataré de explicarme. La escena crucial en el relato es cuando el narrador sigue en secreto a su padre por la callejuela y ve al viejo amante maltratar a su amada. Recuérdese cómo el na-

10 «De hecho, el analista... es quien, poniendo al objeto (a) en el lugar del semblante, está en mejor posición para hacer lo que en justicia *[juste]* se ha de hacer, a saber, investigar el estatus de la verdad como conocimiento»: *The Seminar ofJacques Lacan, Libro XX: Sobre la sexualidad femenina: Los límites del amor y el conocimiento, 1972-1973,* ed. de J.-A. Miller, Nueva York, Norton, 1998, p. 95 led. cast.: *El seminario 20: Aún,* Buenos Aires, Paidós, 2007, pp. 115-116],

11 *The Seminar of Jacques Lacan, BookXX,* cit., p. 92 [ed. cast. cit.: p. 112].

rrador entonces se aleja a toda prisa de la escena para volver al río, con lágrimas corriéndole por las mejillas y repitiéndose a sí mismo: «Están pegándole... pegándole, pegándole» (199 [ed. cast. cit.: pp. 118-119]). Sin embargo, pese a presentar los distintivos de un escenario perverso (incluido su irónico eco de una escena anterior en el jardín, cuando la princesa toca levemente la frente de cada pretendiente con una flor malva pálido), esta escena difiere de la perversión en un respecto crucial: en lugar de situar al narrador como el Otro para el que se monta el escenario perverso (y cuya función última, como sabemos, es negar o desmentir la castración femenina singularizando momentáneamente a un ganador (o fetiche) que temporalmente asume y llena la ausencia), en definitiva esta escena sirve para liberar al narrador de la agobiante sombra de su padre: mediante la revelación de que su padre está castrado.

Dos elementos de esta escena son importantes aquí. Uno es el papel de Zenaida en la provocación de la violenta erupción. Recuérdese cómo Zenaida, «diciendo palabras de sólo una sílaba... y simplemente sonriendo... sonriendo sumisa y obstinadamente», acaba por obligar al padre a actuar. Es la interminable, absurda repetición de una palabra por parte de Zenaida, junto con su sonrisa simultáneamente obstinada y sumisa, lo que empuja al padre a golpearla, y en ese instante de acción revela éste su verdadera impotencia. «Mi padre tiró la fusta, subió a toda prisa los escalones del pequeño porche y entró en la casa» (198 [ed. cast. cit.: p. 119]). Pero es esta misma impotencia lo que en último término provoca y ama Zenaida -es, de hecho, lo que a toda mujer encanta- y esto es lo que distingue al padre del narrador del resto del grupo de rivales, a saber, su castración. Zenaida ama la castración del padre precisamente porque constituye la prueba del hecho de que hay alguien o algo más allá de él que no está castrado. Su castración es la garantía de la presencia de otro «padre», de un padre excepcional, castrador pero no castrado, al que Zenaida ama en y a través de su amor hacia su amante impotente y castrado. Debo señalar aquí lo radicalmente diferente que es esto del perverso juego de las prendas. En las prendas, la posición excepcional -esto es, castrada- nunca resulta ser más que un favor temporal. Las prendas requieren de un juego en blanco y negro de simples positivos y negativos que siempre devuelve al falo (ausente) al círculo intacto. Cualquier miembro de la pandilla puede asumir momentá-

neamente la posición castrada, pero después siempre volverá a caer en el todo indiferenciado. La carencia, en otras palabras, es imaginaria, y circula interiormente dentro de una economía fetichista. Con el padre del narrador, sin embargo, la carencia es simbólica y por consiguiente -y muy vitalmente, si recordamos la lección de Juanito- *desmontable,* lo cual permite que se lo pueda «tirar»[12]. En cuanto carencia simbólica, da testimonio de la impotencia real del padre.

En segundo lugar, aunque Zenaida desea un amante que la «parta en dos», es el narrador quien en último término sale de la historia en dos mitades. Las pruebas de esto se encuentran en el otro aspecto sorprendente de esta escena, a saber: el muy curioso empleo de la forma plural en el gemido del narrador junto al río: «Están pegándole... pegándole, pegándole». ¿Por qué esta repentina intrusión de lo múltiple en lo que es lisa y llanamente un intercambio entre sólo dos personas? La primera respuesta, que es claramente la del propio inconsciente del narrador, es que con este acto el padre mismo ha entrado ya en el círculo perverso de los rivales, y se convierte meramente en uno de los «muchos». El sueño del narrador esa noche no revela sino lo incapaz que realmente es él de asumir psíquicamente el nuevo conocimiento que ha adquirido:

> Esa misma noche tuve un sueño extraño y espantoso. Soñé que entraba en una habitación oscura de techo bajo. Mi padre estaba con una fusta en la mano y dando patadas en el suelo. En el rincón, acurrucada, estaba Zenaida con una cicatriz roja no en el brazo, sino en la frente. Y detrás de ambos, todo cubierto de sangre se erguía la figura de Belovsorov abriendo sus pálidos labios y amenazando furioso a mi padre (200 led. cast. cit.: p. 1211).

[12] Recuérdese la fantasía de Juanito de un pene desmontable que se atornillaría a su vientre. Para Lacan, esta desmontabilidad es la característica primaria del falo simbólico, que posibilita que éste arroje luz sobre cualquier objeto o significante empírico sin perder su poder de negación. Véase el análisis de esta fantasía por parte de Lacan en J. Lacan, *Le Séminaire, Livre IV: La relation d'objet,* texto establecido por J.-A. Miller, París, Seuil, 1994, pp. 266-267 [ed. cast.: *El seminario 4: La relación de objeto,* Buenos Aires, Paidós, 2007, pp. 266-267].

Psíquicamente incapaz de consentir lo que acaba de ver, el narrador recurre inmediatamente al primer juego que Zenaida le ha enseñado, e incluye al padre en el grupo de rivales con su economía de las prendas.

Pero querría sugerir otra interpretación del interesante desliz del narrador[13]. Cuando exclama que «están» pegando a Zenaida, cuesta no pensar en el clásico estudio freudiano *Están golpeando a un niño.* En su quinto seminario, Lacan lee esta fantasía como una especie de alegoría de la formación del sujeto que tiene lugar en tres etapas lógicas, más que temporales: mi padre está golpeando a un niño al que odio; mi padre me está golpeando; y, finalmente -el título de la fantasía-, están golpeando a un niño. El segundo momento, sin embargo, está permanentemente excluido y debe reconstruirse mediante un movimiento complicado y atemporal que va del tercer momento al primero, y sólo luego al segundo.

En esta lectura, Lacan ve el primer momento como articulando la relación intersubjetiva primaria entre un niño y un rival en la que yo, viendo a mi padre golpear a otro niño (una hermana o un hermano), deduzco que mi padre no quiere a mi rival, el cual es por tanto negado, una afirmación que simultáneamente contiene su reverso eufórico, a saber: que yo, por el contrario, soy amado... existo[14]. El tercer momento -que, como he dicho, ocurre antes de los momentos primero y segundo- presenta una objetivación de esta relación primaria en forma de una escena exterior o una imagen: están golpeando a *un* niño (esto es, a un otro no identificado en lugar de mi hermano, mi hermana o yo mismo), y yo estoy observando como espectador. El segundo momento es el momento del paso entre la primera etapa y la ter-

[13] Técnicamente, en el ruso original, esto no es realmente un desliz. En ruso se lee: «Ee b'jut, - dumal ja, - b'jut... b'jut», que mi colega Thomas Langerak explica que puede traducirse de dos modos. El más literal es el de Richard Freeborn: «Están pegándole...», donde una acción impersonal se expresa en ruso en la tercera persona del plural. La otra posibilidad de traducción es «se la está pegando». Incluso con esta segunda traducción, sin embargo, seguimos conservando el sentido de impersonalidad y objetividad típica del tercer momento de la fantasía, «Se está golpeando a un niño», y cuyo significado analizo *infra.*

[14] J. Lacan, *Le Séminaire, Livre V: Les formations de l'inconscient,* texto establecido por J.-A. Miller, París, Seuil, 1998, p. 242 [ed. cast.: *El seminario 5: Las formaciones del inconsciente,* Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 2461.

cera, y es, por esta razón, necesario y fugitivo a la vez, como dice Lacan[15], y debe ser reconstruido; en otras palabras, nunca puede representarse ni en la memoria ni en palabras. El todavía-no-sujeto mismo está siendo golpeado y, a juzgar por el placer del que el sujeto inviste los otros dos momentos, también lo está *gozando.* En la interpretación lacaniana de *Están golpeando a un niño,* este ocluido segundo momento habla de un goce masoquista fundamental que acompaña la entrada del sujeto en el lenguaje. Pues la fantasía, como dice Dominiek Hoens, «es una representación imaginaria de lo que le ocurrió al niño simbólicamente. El niño pone en juego y, podría decirse, fantasea sobre lo que significa ser un sujeto del orden simbólico: uno es eliminado a golpes, borrado, por algo que procede de fuera»[16]. Es más -y particularmente relevante para nuestros propósitos aquí-, este primordial goce perverso del vapuleo por parte del significante paterno tiene el resultado, como Lacan señala, de investir permanentemente al lenguaje de un elemento de erotismo[17].

Por eso, cuando el narrador utiliza la forma plural en su agónico grito de que «están pegándole», sugiero que podríamos encontrar pruebas de una oclusión o represión comparables con el segundo momento de la fantasía *Están golpeando a un niño.* Esto es, el peculiar uso del plural por parte del narrador da un testimonio inconsciente del hecho de que ha ocurrido un momento de subjetivación. Aunque, como en la fantasía, este segundo momento nunca puede representarse o ponerse en forma consciente, de la presencia del tercer momento -cuyo elemento de espectador Turguenev subraya de un modo absolutamente deliberado cuando ha enmarcado a Zenaida en el alféizar de la ventana y a medias tamizado por una cortina- podemos deducir que esto debe efectivamente haber ocurrido. Dos consecuencias se siguen inmediatamente de esto. Una es que ahora vemos que no es Zenaida, ni el padre, ni ningún miembro de la pandilla de rivales, sino el lenguaje mismo, en su forma primaria del significante, el «primer (perverso) amor» del texto: esto es el lenguaje, en la medida en que en él reside la fundamental fantasía erótica

[15] Lacan, *Le Séminaire, Livre LV,* cit., p. 116 [ed. cast, cit.: p. 1181.

[16] D. Hoens, «*Hamlet* and the Letter a», *(a): The journal of culture and the unconscious, 2.2* (2002), pp. 91-101, 94.

[17] Lacan, *Le Séminaire, Livre LV,* cit., p. 117 [ed. cast, cit.: p. 117].

masoquista de la que participan todas las subsiguientes fantasmáticas «escenas» de deseo o representaciones amorosas. La otra consecuencia es que es este (pre-)primer amor el que consigue fracturar el Uno en Dos, como Badiou dijo anteriormente. Ahora que el sujeto ha sido literalmente partido en dos -esto es, irreparablemente escindido entre los componentes primero y tercero de la fantasía-, la «numericidad» del procedimiento amoroso puede comenzar en forma de la cuenta cuantitativa hasta la infinidad de todos los posibles amores sucesivos.

Si mi construcción es correcta, ¿es, después de todo, el amor analítico un (pre-)primer amor? Aquí debemos recordar la afirmación lacaniana de que el amor (analítico) aboca a un *semblante.* Un semblante es una falsificación, un doble, una forma fantasmal que quizá posee una semejanza real o aparente con algo real. Un semblante no tiene, por consiguiente, ser en sí aparte de aquello a lo que se asemeja: podría decirse que no es *nada más que* una relación (de similitud), lo cual nos devuelve a la cuestión de la vacuidad del objeto (a) analítico. En la medida en que es un semblante, el analista en cuanto objeto (a) puede ser efectivamente habitado por alguien. Es decir: cualquier analista puede, en principio, ser «mi» analista. El amor analítico no depende de mi particular parecido (o diferencia) con el objeto real de mi vida que es el apoyo de mi deseo. En cuanto un semblante, el analista en cuanto objeto (a) no es, bastante literalmente, «nada» aparte de una relación; esto es, es una similitud puramente formal, que no posee ningún contenido particular. A pesar del potencial de confusión entre los dos términos, pues, el analista en cuanto el «semblante del objeto (a)» encarna (el deseo de) una «diferencia absoluta», como dice Lacan en el *Seminario XI,* con lo cual yo entiendo que quiere decir esto: en la medida en que el semblante no tiene nada que se fundamente a sí mismo más allá de su relación puramente formal de similaridad, nunca puede ser el objeto de una identificación. En la transferencia, no hay nada con lo que identificarse más allá de la relación formal de parecido misma[18].

[18] «El deseo del analista no es un deseo puro. Es un deseo de obtener la diferencia absoluta» (Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis,* ed. de J.-A. Miller, Nueva York, Norton, 1979, p. 276 [ed. cast.: *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis,* Buenos Aires, Paidós, 1997, p. 284],

Pero volvamos al tercer momento de la subjetividad. Cuando Freud descubrió las estructuras profundas del psicoanálisis en la literatura, inventó para el psicoanálisis una escena del Otro a cuya tenue luz rojiza pudieran aparecer las figuras singulares de los pacientes. Las imágenes que afloraron a partir de este proceso de desarrollo son los historiales psicoanalíticos clásicos cuyos dobles pueden encontrarse rondando en el más amplio telón de fondo de la literatura. Todo sujeto del análisis entra, por consiguiente, en el análisis sobre el fondo de esta escena literaria, pero es importante hacer hincapié en el hecho de que el análisis no tiene nada que ver con el delineamiento de estos sujetos individuales sobre una plantilla literaria: el análisis no tiene lugar dentro de la economía en blanco y negro de las prendas, sino más bien en los semblantes de las comparaciones; las comparaciones no son metáforas en búsqueda de la identidad, sino parecidos, símiles. No obstante, sin la presencia de este Otro literario, el análisis se vería atrapado en un juego bien imaginario, bien perverso. El conocimiento literario sobre el que el de las comparaciones se basa premia abiertamente lo que de lo contrario sería el círculo analítico cerrado: bien un círculo imaginario de odio y rivalidad, bien una escena sadomasoquista de goce. Para cambiar la metáfora un poco, podríamos decir que la literatura proporciona una pantalla imaginaria, parcialmente transparente, sobre la que puede proyectarse el tercer momento de la subjetividad, una pantalla que permite la generación de un plural cuyo rasgo principal lo constituye el hecho de que puede referirse simultáneamente al individuo singular y sufriente del análisis *y* a su ejemplar doble en la tipología literaria.

¿Qué es entonces lo que impide a la literatura convertirse bien en simplemente otro fetiche -esto es, una excepción o prenda temporal cuya sola función es cerrar el círculo analítico-, bien en una religión; en otras palabras, una exclusión fundamentante que garantice la economía de las comparaciones asegurando que todos los signos, todos los significantes, en último término convergen en un punto único, sea que llamemos a ese punto Dios, el padre, el Significante-del-Amo, o el falo? La respuesta reside en la literatura misma, la cual, además de ser un discurso del amor, es asimismo un discurso de la subjetividad *par excellence.* Ambas cosas son, de hecho, lo mismo: el discurso del amor no es otra cosa que el discurso del sujeto *como*

ta/[19]. Pero por esta razón la literatura, en cuanto el Otro del psicoanálisis, permanece perpetuamente escindida y, en cuanto escindida, nunca puede servir por entero en uno o el otro lado del círculo. Como un paje, la literatura nunca está totalmente dentro ni fuera del bucle analítico; constituye un Otro, pero este es un Otro que estará eternamente incompleto y autodividido. Es esta autodivisión interna de la literatura, cuyas cicatrices del significado porta orgullosamente, la que defiende al analista en cuanto objeto (a) contra la adquisición de (perverso) contenido.

¿No podríamos, pues, decir que la literatura es el «paje» del psicoanálisis? La literatura nunca debe separarse del psicoanálisis, pero nunca puede tampoco convertirse en rey para su reina. Está marcada desde todos los otros discursos rivales por una relación singular, precisamente porque aquélla y éstos poseen el mismo primer amor por el significante, por la primordial letra escariante del lenguaje. De ahí que cuando Zenaida ve las velas de Cleopatra en las nubes púrpura, o cuando un analista descubre un «verdadero Hamlet» en uno de sus pacientes, o cuando un crítico literario quizá se encuentra con una «Antígona» en una heroína jamesiana, tales comparaciones no sean camisas de fuerza de la imaginación. Por el contrario, testimonian la presencia del amor analítico, el amor a las letras en sus dos sentidos, cuya función ética al final del día es impedir que se cierre el potencialmente perverso círculo amoroso del analista y el analizado. Somos sujetos narrativos, después de todo, y son solamente nuestras narraciones únicamente singulares, torpemente trazadas en relieve sobre el fondo de nuestros siniestros dobles en el telón del Otro literario, las que ralentizan -cuando no detienen realmente- el inexorable cierre de la ciega y absurda maquinaria de la contingencia que constituye el perverso ciclo vital de nacimiento y muerte.

[19] Así es como yo interpreto la frase de Lacan en *Encoré* según la cual el amor es una «relación de-sujeto-a-sujeto» cuya fórmula Bruce Fink escribe como S <> S. Véase Bruce Fink, «Knowledge and Jouissance», en *Reading Seminar XX: Lacan's Major Work on Love, Knowledge, and Feminine Sexuality*, ed. de S. Bernard y B. Fink, Albany, SUNY Press, NY, 2002, pp. 21-45, 45. Véase también la frase de Lacan «En el amor a lo que se apunta es al sujeto, al sujeto como tal», al cual él califica como «nada más que lo que se desliza en una cadena de significantes» como un «efecto» del significante *(Seminar XX,* p. 50 [ed. cast.: *El seminario 20: Aún,* Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 641).

> Cubierta de harapos, acostada sobre duras tablas, con un saco colocado bajo su cabeza, [la anciana] agonizaba penosamente y con dificultad... No había tenido ninguna alegría en su vida, nunca había probado las mieles de la felicidad: ¿cómo, pues, pensé, no había de alegrarse de que hubiera llegado la muerte, la libertad y la paz de ésta? Y, sin embargo, mientras su frágil cuerpo seguía resistiendo, mientras su pecho subía y bajaba agonizando bajo la mano de hielo que lo oprimía, mientras conservaba sus últimas fuerzas, la anciana no dejaba de persignarse y murmuraba: «Dios mío, perdóname mis pecados», y sólo con el último destello de consciencia se desvaneció en sus ojos la mirada de miedo y horror ante el fin que se aproximaba. Y recuerdo que allí, junto al lecho mortuorio de aquella pobre anciana, comencé a sentirme aterrado por Zenaida y sentí que quería rezar por ella, por mi padre... y por mí mismo (202 [ed. cast. cit.: pp. 125-126]).

Dado que ha mucho que la desesperación del orante ha dejado de ser una opción para la mayoría de nosotros, ¿cómo, pues, debería uno responder éticamente a la escalada de las demandas de cada vez más amor por parte del Otro? Mi anterior metáfora del rehén quizá sugiera la respuesta. Uno es un rehén, después de todo, solamente en la medida en que desea abandonar a su secuestrador. Sin embargo, ¿qué ocurriría si de repente, inesperadamente, asumiera la causa del secuestrador?[20] ¿Y si, dirigiéndose a su secuestrado, dijera, en una absurda y ridicula evocación de la solemne promesa del amante: <Juro que nunca jamás te abandonaré. Incluso si me matas, mi amor por ti no se habrá hecho sino más fuerte, pues me habré convertido en un mártir de tu causa»? ¿No es, sin embargo, algo parecido a semejante cambio radical en

[20] Como, tal vez, los dos periodistas franceses Christian Chesnot y Georges Malbrunot, que fueron secuestrados en Irak como protesta contra la prohibición de los pañuelos en la cabeza en las escuelas francesas el año 2004. Aunque entretanto los soltaron, por internet habían corrido rumores de que habían sido liberados pero habían preferido permanecer con sus captores para así mejor cubrir la guerra de Irak desde la perspectiva iraquí. Debería estar claro que el (imposible) gesto que estoy describiendo es radicalmente diferente de lo que se conoce como el síndrome de Estocolmo. En el síndrome de Estocolmo, el rehén se *identifica* con el secuestrador, en una última forma de autodefensa. En el «amor», el rehén renuncia precisamente a todas las formas de identificación. En la sustitución amorosa, la identidad queda radicalmente en suspenso.

los parámetros del discurso la manera en que el amor, en la medida en que es una *metáfora,* como Lacan nos dice, consigue efectuarse? Como una metáfora, la sustitución del *eromenos* por el *erastes* que el amor realiza produce un cambio decisivo en la normal distancia lógica entre las cosas[21]. La sustitución amorosa convierte a uno de objeto en sujeto que se orienta hacia atrás en el deseo. Esto no solamente da un nuevo giro al imperativo psicoanalítico de convertirse en la propia causa de uno, esto es: uno debe convertirse o adoptar la causa particular que, en cuanto rehén, uno claramente -«es» ya (y, en el proceso, «dar» lo que uno no «tiene», otra definición lacaniana del amor). También constituye una sucinta ilustración de cómo amar a alguien es, estrictamente hablando, un acto intensamente *político* (más que puramente ético), en la medida en que transforma radicalmente las relaciones de poder existentes. En cuanto tu amante-rehén, respondo a tu suspensión de la ley con una suspensión igualmente excepcional: subjetivizo -esto es, *«politizo»*- tu objetivante apropiación de mí mediante una devolución equivalentemente política del abrazo.

Para concluir este análisis, volvamos a otra de las peculiares formulaciones del narrador. Recuérdese cómo, tras asistir a la extraña escena entre Zenaida y su padre, el narrador reflexiona sobre la naturaleza del amor: «"Eso es el amor", me decía otra vez a mí mismo, sentado por la noche junto a mi escritorio, en el que los libros y cuadernos *habían comenzado a aparecer.* "¡Eso es la verdadera pasión!"» (199 [ed. cast. cit.: p. 120]; cursiva añadida).

[21] «[El] problema decisivo que la teoría de la interacción de la metáfora ha ayudado a perfilar, pero no a resolver, es la transición de la incongruencia literal a la congruencia metafórica entre dos campos semánticos. Aquí la metáfora del espacio es útil. Es como si un cambio de distancia entre significados ocurriera dentro de un espacio lógico. La *nueva* pertinencia o congruencia propia de una expresión metafórica con sentido procede de la clase de proximidad semántica que de repente obtiene entre los términos, a pesar de la distancia de éstos. Cosas o ideas que eran remotas aparecen ahora como próximas», Paul Ricoeur, «The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling», en *On Metaphor,* ed. de S. Sacks, Chicago, University of Chicago Press, 1979, pp. 141-157, 145. Aquello a lo que en último término Ricoeur llama «sentimiento» en este ensayo no está, por consiguiente, tan lejos de lo que Lacan llamaría «amor». Ricoeur escribe: «*Sentir;* en la acepción emocional de la palabra, es hacer *nuestro* lo que ha sido puesto a una distancia por el pensamiento en su fase objetivizante... Su función consiste en abolir la distancia entre conocedor y conocido sin cancelar la estructura cognitiva del pensamiento y la distancia intencional que implica» (p. 154).

Seguramente no es ninguna coincidencia que, tras el (reconstruido) momento de la subjetivación, los libros y cuadernos comiencen, como espontáneamente, a propagarse sobre el escritorio del narrador. Pues aunque nuestro narrador aún no se ha dado cuenta, la verdadera relación amorosa, al parecer, consiste en compartir mutuamente la «verdadera pasión» por el primer significante que nos marcó individualmente como sujetos hablantes y cuyos verdugones escarlata ahora acariciamos en las trágicas cicatrices de nuestro ser amado. Pero al rastrear los ahora apenas visibles estragos del significante, simultáneamente la mano del amor descubre figuras, modelos y comparaciones sorprendentemente nuevos en la página del cuerpo. Pues eso es el amor: la fuente infinitamente generadora de historias que contamos sobre nosotros mismos, las cuales en último término nos componen como sujetos narrativos.

13

La elección de Kate, o el materialismo de Henry James

Slavoj 2i2ek

Puede resultar sorprendente la designación de Henry James como el último escritor de la historia, del impacto de la historia en las esferas más íntimas de la experiencia; esta dimensión propiamente histórica, sin embargo, puede distinguirse incluso en el nivel estilístico: el principal rasgo del estilo de Henry James es lo que Seymour Chatman ha llamado la «sustantivación psicológica»[1], la transformación de «John observaba X» en «la observación de John fue X»; de «No eres lo bastante orgulloso» en «Tu orgullo se queda corto». Los verbos que designan la actividad o la experiencia psíquicas son sustantivados, y tal procedimiento pone en escena una entidad abstracta donde previamente sólo había habido un actor humano: los personajes mismos (personas diegéticas) tienden a evolucionar hasta convertirse en «anclas para abstracciones»: «Los pensamientos y las percepciones en el mundo de James son entidades más que acciones, cosas más que movimientos» (22). Las abstracciones psicológicas cobran así vida propia; no son sólo el verdadero tema de sus textos, sino incluso sus verdaderos agentes, los cuales interactúan: en *Las alas de la paloma,* la consciencia puede «respirar en un suspiro», una impresión puede convertirse en un «testigo»... En consecuencia, en diversas formas de elipsis practicadas por James el agente humano de una acción

[1] Me baso aquí en S. Chatman, *The Later Style of Henry James,* Oxford, Basii Blackwell, 1972. Los subsiguientes números de página entre paréntesis que se dan en el texto se refieren a este volumen.

tiende a desaparecer por completo, de lo cual da fe su abundante empleo del pronombre expletivo *if.* Guarda relación con esto la aversión de James por los adjetivos, pues parecen añadir una calificación a una entidad preexistente; su manera favorita de evitarlos era reemplazar la forma normal adjetivo-sustantivo" por el adjetivo sustantivado seguido de «de» y el nombre: en *Las alas de la paloma,* no encontramos ni una demostración encantadora de la necesidad mutua de Kate y Merton, sino el «encanto de la demostración» de esta necesidad; Kate no muestra una «alegría llena de gracia», sino la «gracia de la alegría»; no tiene un libre capricho, sino la «libertad del capricho»: en todos estos casos, una y otra vez, la cualidad misma se convierte en una cosa.

El extenso uso de la deixis en James apunta en la misma dirección, especialmente en su forma extrema de lo que Chatman llamó la «deixis apositiva» (63), en la que primero se da un pronombre que anticipa al verdadero sujeto, el cual sigue en aposición, como en la misma primera frase de *Las alas de la paloma:* «Ella esperó, Kate Croy, a que su padre entrara...», de modo que con ello se introduce una mínima brecha entre el anónimo «ella» y su calificación determinada, lo cual indica el carácter incierto y vacilante de toda calificación. La deixis no es meramente un sustituto de una persona o cosa determinada previamente introducida; más bien representa una X innombrable (una especie de cosa *nouménica* kantiana: y no olvidemos que «cosa» es otro término favorito de James) que elude todas sus calificaciones. En un paralelismo estricto con la sustantivación de los verbos, aquí, una vez más, el sujeto se reduce a una anónima «ancla de abstracciones». El sujeto no es una cosa a la que se agregan atributos, o que sufre cambios: es una especie de contenedor vacío, un espacio en el que las cosas pueden localizarse.

Para cualquiera versado en la crítica marxista de las especulativo-hegelianas inversiones ideológicas en las que un predicado abstracto se convierte en el sujeto del proceso, mientras que los «individuos reales» se reducen a sus predicados subordinados, es difícil resistirse aquí a la tentación de (descalificar estos procedimientos estilísticos como indicios de la caída de James en la «rei-

' *It:* pronombre personal inglés de tercera persona singular para cosas. *[N. del T]*

" Esta observación se ha de entender limitada a la lengua inglesa. *[N. del T]*

ficación ideológica burguesa», especialmente dado que su desplazamiento del acento de los nombres a las propiedades de éstos no se basa en la clásica noción «dialéctica» de la prioridad del proceso sobre las cosas atrapadas en este proceso, del «devenir» sobre el «ser». Si acaso, James es un verdadero antípoda aquí del «bergsonismo» de Proust: en lugar de presentar el flujo del devenir como la verdad de seres fijos, como el proceso que los genera, convierte los verbos y predicados mismos -signos del proceso de devenir, de lo que les ocurre a las cosas o de lo que las especifica / califica- en «cosas». Sin embargo, en un nivel más profundo, propiamente hablando hegeliano, dialéctico, las cosas son mucho más complejas: es la misma sustantivación de predicados y verbos por parte de James, el cambio de éstos en agentes sustantivos, lo que efectivamente *de-sustancializa al sujeto,* reduciéndolo a un vacío espacio formal en el que la multitud de los agentes interactúan: de alguna manera, lo mismo que las actuales teorías neodarwinistas de la subjetividad como el espacio en el que los *memes* libran sus batallas por la supervivencia y la reproducción.

Puesto que el caso paradigmático de la crítica marxista mencionada *supra* de la reificación de una abstracción ideológica es el dinero, no debería, sin embargo, sorprendernos que el tema último de la obra de Henry James sea el efecto de la modernización capitalista sobre la vida ética: la indeterminación y la contingencia socavan la antigua confianza en formas estables que prescriben cómo hemos de actuar o evaluar nuestros actos y los de los demás: ya no hay un marco fijo que nos permita encontrar nuestro camino (ético). La grandeza de James, no obstante, radica en que, aunque acepta plenamente esta ruptura de la modernidad y hace hincapié en la falsedad de cualquier retirada a las antiguas *mores,* también evita el relativismo y el historicismo éticos; esto es, la relativización de las normas y de los valores éticos con respecto a una expresión de un proceso histórico subyacente (económico, psicológico, político) más fundamental. Lejos de devolvernos al interior de nosotros mismos, a nuestra experiencia individualista, esta decadencia del entramado socionormativo estable hace incluso más palpable nuestra radical *dependencia* de los demás:

> Esta misma situación alterada de indeterminación y contingencia podría revelar un estado social alterado, donde las afirmaciones [de los demás] se experimentan de modo diferente, significan

algo nuevo, son más directamente necesarias para que yo lleve mi propia vida, para darle sentido, para evaluar y juzgar. El tema clave en moralidad quizá no sea la justificabilidad racional con que trato a los demás, sino el reconocimiento propiamente dicho y la puesta en práctica de una dependencia de los demás sin la que el proceso de cualquier justificación (cualquier invocación de criterios normativos corrientes en absoluto) no podría comenzar... Esta incertidumbre, duda y profunda ambigüedad, la irresolubilidad en relación con el significado... hace posible e incluso requiere una forma de dependencia, una dependencia incluso en el nivel de la misma consciencia posible, y un reconocimiento «vivido» de tal dependencia, que ahora constituye la nueva experiencia moral, las afirmaciones y titulaciones de cada uno sobre los demás, en las que [James] está interesado[2].

Este desplazamiento es, por supuesto, propiamente hablando hegeliano: la incertidumbre misma, la carencia de un marco socio-ético de referencia fijo, lejos de simplemente condenarnos al relativismo moral, abre un nuevo campo «superior» de experiencia ética: el de la intersubjetividad, la dependencia mutua de los sujetos, la necesidad no sólo de confiar en los demás, sino también de reconocer el peso ético de las afirmaciones de los demás sobre mí. La ética en cuanto un sistema de normas no está, por consiguiente, simplemente dado; es en sí mismo el resultado del *trabajo* ético de «mediación», de mi reconocimiento de la legitimidad de las afirmaciones de los demás sobre mí. Es decir: en el paso hegeliano de la sustancia al sujeto, la sustancia (en el nivel social, por ejemplo, la sustancia ética, las *mores* que sostienen un modo de vida) no desaparece, sólo cambia de estatus: la sustancia pierde su carácter sustancial, ya no se experimenta como un fundamento firme dado de antemano, sino como una frágil ficción simbólica, algo que solamente existe en la medida en que los individuos la tratan como existente, o solamente en la medida en que éstos se relacionan con ella como su sustancia ética. No hay ninguna «sustancia ética» directamente existente; lo único «realmente existente» es la incesante actividad e interacción de los individuos, y es solamente esta actividad la que lo mantiene vivo.

[2] R. Pippin, *Henry James and Modem Moral Life,* Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 10-11.

Hay un dicho según el cual algunas cosas sólo pueden encontrarse si, antes de encontrarlas, uno se pierde: ¿no proporciona esta paradoja, propiamente hablando hegeliana, la fórmula de la búsqueda jamesiana de la posición ética? Puede «encontrarse», formularse, sólo después de que uno se pierda: sólo después de que uno acepte que no hay ninguna sustancia ética dada que proporcione las coordenadas fijas de nuestro juicio ético de antemano, que un juicio así sólo puede derivar de nuestro trabajo de reflexión ética sin ninguna garantía externa. Aquí no nos hallamos ante el simple movimiento «hegeliano» a la alienación (perderse) y la recuperación de uno mismo (encontrar una posición firme); la cuestión es más precisa: *es el mismo movimiento de «perderse» (de perder la sustancia ética) el que abre el espacio para el único trabajo ético de mediación que puede generar la solución.* De manera que la pérdida no es recuperada, sino plenamente afirmada como liberadora: como una apertura positiva[3].

Esto significa que el espacio de las novelas de James es absolutamente secular, postreligioso. El gran acto de renuncia al final de *Retrato de una dama* (Isabel Archer decide quedarse con su repulsivo marido, aunque es libre de abandonarlo) es la prueba última del materialismo de James: no tiene nada en absoluto que ver con ninguna clase de trascendencia religiosa; lo que hace tan enigmática esta renuncia es que, por el contrario, está condicionada por la misma falta de toda trascendencia: *sólo puede ocurrir como una especie de gesto vacío en un universo sin Dios.* Y es este paso al acto (femenino) lo que falta en *La princesa Casamassima,* la olvidada obra maestra de Henry James[4]. Las limitaciones de *Casamassima* son evidentes: abordando el tema de los anarquistas revolucionarios en los barrios bajos del

[3] Y quizá en esto es en lo que James no fue lo bastante radical: a pesar de su compasivo retrato de los impotentes pobres en los barrios bajos, fue incapaz de confrontar plenamente la *demanda ética* sobre la sociedad que sostiene el radicalismo revolucionario. (Hegel, por el contrario, era plenamente consciente de este problema: sus desdeñosas frases sobre la «plebe *[Póbelh* no deberían cegarnos sobre el hecho de que admite que su actitud agresiva y sus incondicionales demandas hacia la sociedad están plenamente justificadas: puesto que la sociedad no los reconoce como sujetos éticos, nada le deben.)

[4] La edición empleada es H. James, *The Princess Casamassima,* Harmondsworth, Penguin, 1987 [ed. cast.: *La princesa Casamassima,* Barcelona, Edicions 62, 19851.

Londres de la década de 1880, James se sometió a una especie de prueba intelectual, a «un ejercicio en el puro poder, el poder de aprehender, de la inteligencia para adivinar aquello que realmente no conocía»[5]. En eso radica la diferencia con respecto a sus obras maestras, como *Retrato de una dama o Las alas de la paloma,* donde se encuentra realmente a gusto con el material; en *Casamassima,* James es simplemente incapaz de afrontar los perfiles de la política revolucionaria: no conoce la textura interna de este explosivo tema. Por eso es por lo que, para enmascarar su ignorancia, se mete en elaborados conjuntos de impresiones de los barrios bajos de Londres, escritos con gran simpatía por los sufrientes pobres sin voz. El fracaso aparece de la manera más pura a propósito de los personajes de la novela: James puede dar brillantes descripciones de tipos revolucionarios individuales (Poupin, Schinkel, Muniment), pero lo que falta totalmente es un cuadro del movimiento revolucionario colectivo como tal: «Cometió el error de suponer que el todo era igual a una suma de sus partes; que si uno agotaba los radicales, eso era signo de radicalismo»[6].

Sin embargo, sigue habiendo una lección fundamental, a menudo pasada por alto y mal entendida, que cabe extraer de *La princesa Casamassima:* expresar el punto muerto en su radicalidad es mucho más pertinente que las simples soluciones progresistas. La *doxa* sobre este libro es que representa al James conservador en su máxima pureza: su mensaje es el conservadurismo estético: los grandes monumentos de la cultura, y la manera de vivir «civilizada» de las clases superiores, justifican el sufrimiento de millones. Hoy en día, este problema lo tenemos, en todo caso, de un modo mucho más agravado: las prósperas sociedades liberal-democráticas, con su cultura, *versus* billones de personas que en el Tercer Mundo viven en la pobreza; el recurso a la violencia terrorista... Tal como aborda este tema, sin embargo, el libro es mucho más radical y ambiguo de lo que puede parecer; la primera pista la da el hecho más bien superficial de que todos los personajes revolucionarios de clase baja son retratados como básicamente simpáticos, mientras que los de cla-

[5] I. Howe, «The Political Vocation», en *Henry James,* ed. de L. Ledel, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1963, p. 157.
[6] *Ibid.,* p. 166.

se alta son claramente presentados como vanos y vulgares. James está, por consiguiente, lejos de suscribir una resignada actitud conservadora de «conservemos lo que podamos de la gran herencia cultural, aunque por ella se pagara con el sufrimiento de millones anónimos»: todos los individuos que representan esta herencia son falsos y siguen un ritual vacío; su refinamiento es una máscara de la vulgaridad. De manera que el punto muerto es real; no hay una salida fácil. El suicidio de Hyacinth Robinson, con el cual concluye el libro, es el signo de una antinomia irresoluble: la imposibilidad de escoger entre los derechos de los desposeídos y la alta cultura. Más pertinentemente, lo que Hyacinth no puede unir son los dos lados de una visión paraláctica: un rasgo que caracterizaba al mismo James, con su «poder para ver los dos lados de una cuestión. También Hyacinth, para su destrucción, puede ver los dos lados de la cuestión tan bien, que la única acción a su alcance es la autodestrucción, ella misma una afirmación simbólica, la única obra de arte a su alcance»[7]. La diferencia clave entre Hyacinth y James era que James fue capaz de «procesar» su incapacidad para actuar, su retirada de la participación en la vida, de traspasarla al arte de la escritura. Por eso es por lo que, paradójicamente, el hecho de que Hyacinth no sea capaz de pasar a la acción (y al asesinato de una figura de clase alta) es asimismo un signo de su falta de creatividad: «La negativa de Hyacinth a destruir es también una incapacidad para crear, y refleja conflictos internos más profundos en el relato»[8]. Deberíamos, por tanto, dar la vuelta al conocido tópico según el cual la rabia destructiva es un signo de impotencia creativa: toda auténtica ruptura creativa comienza con el gesto negativo de la destrucción, de borrar la pizarra[9].

Pero lejos de afectar solamente a las complejidades de las inversiones libidinales íntimas, la brecha paraláctica es, por consiguiente, de la máxima importancia política: baste recordar la estructura narrativa de las novelas de Henning Mankell, posiblemente el escritor policíaco más destacado de hoy en día, un autor sin ninguna

[7] James, *The Princess Casamassima,* «Introducción» de Derek Brewer, p. 17.

[8] *Ibid.,* p. 21.

[9] Y, quizá, a partir de este punto podría desplegarse toda una teoría de lo estético (como Lévi-Strauss, que, en el famoso pasaje de *Tristes trópicos,* concebía los dibujos de rostros como intentos de resolver puntos muertos sociales).

afinidad en absoluto con el universo de James. La mayoría de las novelas policíacas de Mankell -localizadas en la ciudad de Ystad, en el sur de Suecia, con el inspector Kurt Wallander como su héroe- siguen la misma fórmula: comienzan con un breve prólogo situado en un país pobre del Tercer Mundo, y luego la novela propiamente dicha se traslada a Ystad. El Otro de la historia universal de hoy, los países pobres del Tercer Mundo, se inscribe, por consiguiente, en el universo de las novelas de Wallander escritas por Mankell; este gran Otro de la historia universal tiene que quedar en el trasfondo, como la distante causa ausente. Hay una novela *(Los perros de Riga,* el segundo libro de la serie de Wallander) en la que Mankel viola su regla y permite a Wallander intervenir directamente en el Otro de la historia.- en el curso de la investigación del asesinato de una pareja de rusos cuyos cadáveres se encontraron en la costa cerca de Ystad, Wallander visita Latvia, donde se ve envuelto en el *imbroglio* del gran Relato del Día, la explosión de la independencia nacional y el desmoronamiento de la Unión Soviética; no sorprende que la novela sea un claro fracaso, artificiosa y ridiculamente pretenciosa. Para añadir el insulto a la injuria, Wallander encuentra allí una (temporal) pareja sentimental, la viuda de un honesto investigador de la policía letona que se llama Liepa Baiba («liepa» es la palabra que en los idiomas eslavos significa «hermoso», de modo que obtenemos «criatura hermosa»...).

Sin embargo, en el universo artístico y la vida de Mankell este ausente Otro del Tercer Mundo está presente de otro modo sorprendente: el Mankell «real» divide su tiempo entre Ystad y Maputo (la capital de Mozambique), donde dirige un pequeño teatro para el que escribe y dirige obras representadas por actores locales; ha escrito, asimismo, un par de novelas no policíacas que tienen lugar en las desesperadas condiciones del Mozambique de hoy. Y es esto lo único que nos lleva al verdadero logro de Mankell: entre los escritores de hoy en día, él es un *artista de la visión paláctica* único. Es decir: las dos perspectivas -la de la próspera Ystad y la de Maputo- están irrecuperablemente «desincronizadas», de manera que no hay un lenguaje neutral que nos permita traducir una en la otra, menos aún postular una como la «verdad» de la otra. Todo lo que, a fin de cuentas, podemos hacer en las condiciones de hoy en día es permanecer fieles a esta escisión como tal, registrarla. Todo enfoque exclusivo de los temas del Primer Mundo de la alienación y la mercantilización capitalistas tardías,

de la crisis ecológica, de los nuevos racismos e intolerancias, etcétera, no puede parecer sino cínico a la vista de las crudas pobreza, hambre y violencia del Tercer Mundo; por otro lado, los intentos de desechar los problemas del Primer Mundo como triviales en comparación con las «reales» catástrofes permanentes del Tercer Mundo son imposturas no menores: centrarse en los «problemas reales» del Tercer Mundo es la forma última de escapismo, de evitación de la confrontación con los antagonismos en el seno de la propia sociedad. Recuérdese, remontándonos a los años ochenta, la sutil descripción hecha por Fredric Jameson del punto muerto del diálogo entre la nueva izquierda occidental y los disidentes de la Europa oriental, la ausencia de cualquier lenguaje común entre ellos: «Para decirlo brevemente, el Este quiere hablar en términos de poder y opresión; el Oeste en términos de cultura y mercantilización. No hay realmente denominadores comunes en esta lucha inicial por las reglas discursivas, y en lo que acabamos es en la inevitable comedia de las irrelevantes réplicas rezongadas por cada lado en su propio lenguaje favorito»: ¿no vale lo mismo para Henning Mankell, para su obra lo mismo que para su vida? Consciente de que no hay denominador común entre Ystad y Maputo, y simultáneamente consciente de que ambas representan los dos aspectos de la misma constelación total, él se mueve entre las dos perspectivas, tratando de discernir en cada una los ecos de la opuesta. Es por esta insistencia en el carácter irreparable de la *escisión,* en el fracaso de todo denominador común, por lo que la obra de Mankell permite una comprensión de la *totalidad* de la constelación universal de hoy en día.

Volviendo al punto muerto final de la *Casamassina* de James, quizá deberíamos introducir aquí la diferencia sexual: lejos de indicar una especie de indecisión y pasividad «femeninas», el punto muerto de Hyacinth revela precisamente su incapacidad para llevar a cabo un acto propiamente hablando femenino. El gesto femenino negativo sería la única forma de salir de este punto muerto, de cortar su nudo gordiano, repitiendo *mutatis mutandis* lo que Isabel Archer hace al final de *Retrato.* Es en *Las alas de la paloma* donde encontramos lo que posiblemente constituye la versión final y suprema de este gesto... pero ¿dónde? Esta novela es un caso en el que la única forma de interpretar una escena o relato apropiadamente es leerla de múltiples maneras, repetidas veces, cada una de ellas centrándose en la perspectiva de

uno de los héroes. *Las alas de la paloma* es una novela sobre un enjuiciamiento moral... pero ¿el enjuiciamiento *de quién?* Recuérdese *El tren de las 3• 10* de Delmer Daves, una de las grandes películas tardías del Oeste, en la cual el acto clave lo lleva a cabo no el personaje central que parece ser el centro de la ordalía ética, sino el personaje secundario, que puede incluso ser la misma fuente de la tentación. La película cuenta la historia de un pobre granjero (Van Heflin) que, por 200 miserables dólares que necesita para salvar su ganado de la sequía, acepta el encargo de escoltar a un bandido que tiene puesto un alto precio por su cabeza (Glenn Ford) desde el hotel en el que se encuentra retenido hasta el tren que lo llevará a la prisión de Yuma. Lo que aquí tenemos, por supuesto, es un relato clásico de una ordalía ética: a lo largo de la película, parece que la persona sometida a la ordalía es el granjero mismo, expuesto como está a tentaciones del estilo de la (inmerecidamente) más famosa *Solo ante el peligro:* todos aquellos que le prometieron ayudarle lo abandonan cuando descubren que el hotel está rodeado por la cuadrilla del bandido, que ha jurado salvar a su jefe; el bandido capturado mismo amenaza al granjero y trata de sobornarlo alternativamente, etcétera. La última escena, sin embargo, cambia retrospectivamente toda nuestra percepción de la película: cerca del tren, que ya está abandonando la estación, el bandido y el granjero se encuentran con toda la banda, que está esperando el momento adecuado para disparar sobre el granjero, y así liberar a su jefe. En este tenso momento, cuando la situación parece desesperada para el granjero, el bandido de repente se vuelve hacia él y le dice: «¡Confíe en mí! ¡Saltemos juntos al vagón!». En resumen, la persona en realidad sometida a la ordalía era el bandido mismo, el aparente agente de la tentación: al final se ve vencido por la integridad del granjero, y por él sacrifica su propia libertad... y de la misma manera deberíamos abordar *Las alas de la paloma.* Esta cuestión ha de resolverse sin ambigüedades; cualquier recurso a lugares comunes sobre el carácter supuestamente «indeciso», «abierto» de la narración es una excusa del pensamiento débil. Una vez más, Pippin tiene razón al hacer hincapié en cómo el logro de James consiste en la afirmación plena, como el rasgo definitorio básico de la modernidad, de una carencia de sustancia ética trascendente, mientras que simultáneamente evita la fácil posición del relativismo ético.

La candidata más evidente es Milly, la heroína americana mortalmente enferma: *Las alas de la paloma* puede leerse como una novela sobre cómo Milly, tras enterarse de la conspiración de que es objeto, encuentra el espacio de un acto autónomo no saboteándola, tomando venganza, sino haciéndole el juego hasta el final. Los momentos de decisión en la novela ocurren cuando a las personas se les impone un conocimiento indeseado (incluso un conocimiento sobre el conocimiento): ¿cómo afectará a sus actos este conocimiento? ¿Qué hará Milly cuando se entere de la relación entre Densher y Kate, y de la conspiración de la que las mismas manifestaciones de amor por ella hechas por Densher revelan ser parte? ¿Cómo reaccionará Densher cuando se entere de que Milly sabe de los planes suyos y de Kate? La persona aquí enjuiciada es Milly: al enterarse de la conspiración, reacciona con un gesto de sacrificio, dejando su fortuna a Densher. Este gesto absolutamente altruista es, por supuesto, manipulador de un modo mucho más profundo que la conspiración de Kate: lo que Milly persigue es arruinar las relaciones entre Kate y Densher mediante su legado a Densher. Libremente asume y escenifica su muerte misma como un sacrificio autoanulador que, junto con el legado, debería permitir a Kate y Densher vivir felices por siempre jamás... La mejor manera de arruinar cualquier perspectiva de felicidad para ellos. Les deja su fortuna, haciéndoles al mismo tiempo éticamente imposible aceptar su regalo.

Todos conocemos la forma elemental de cortesía, la del gesto simbólico vacío, un gesto -un ofrecimiento- que se hace para ser rechazado. En *Oración por Owen Meany,* después de haber matado accidentalmente a la madre de John -su mejor amigo, el narrador-, el pequeño Owen está, por supuesto, terriblemente afectado, de manera que, para mostrar lo apenado que está, regala discretamente a John su colección completa de fotos en color de estrellas del béisbol, su posesión más preciada; sin embargo, Dan, el delicado padrastro de John, le dice que lo apropiado es devolver el regalo. Lo que aquí tenemos es el intercambio simbólico en su forma más pura: un gesto hecho para ser rechazado; el meollo, la «magia» del intercambio simbólico, consiste en que, aunque al final estamos donde estábamos al principio, el resultado global de la operación no es cero, sino una nada desdeñable ganancia por ambas partes, el pacto de solidaridad. ¿Y no

forma parte de nuestras *mores* cotidianas algo similar? Cuando, tras haber entrado en una feroz competición por un ascenso profesional con mi amigo más íntimo, gano, lo apropiado es ofrecerle mi retirada, de manera que él obtenga el ascenso; y lo apropiado por su parte es rechazar mi ofrecimiento: de este modo, tal vez, nuestra amistad pueda salvarse... El ofrecimiento de Milly es diametralmente opuesto a un gesto elemental de cortesía: aunque es también un ofrecimiento hecho para ser rechazado, lo que lo hace diferente del ofrecimiento simbólico vacío es la cruel alternativa que impone a su destinatario. Te ofrezco la riqueza como la prueba suprema de mi angelical amabilidad, pero si aceptas mi ofrecimiento, quedarás marcado por una mancha indeleble de culpa y corrupción moral; sin embargo, si haces lo correcto y lo rechazas, tampoco serás simplemente honrado: *tu mismo rechazo funcionará como una admisión retroactiva de tu culpa;* de modo que, hagan lo que hagan, la misma elección a que el legado de Milly los aboca hace a Kate y Densher culpables. Como tal, el sacrificio «ético» de Milly es falso:

> Queriendo la muerte de este modo, Milly muere, en efecto, a fin de «seguir soñando», de mantener la fantasía que la ha sostenido como un sujeto con deseos. La muerte de Milly recuerda así, por más que a la inversa, el sueño que Freud cuenta del padre cuyo hijo grita que se está quemando. En el sueño freudiano, el padre se despierta *a fin de continuar soñando,* esto es, a fin de evitar la traumática confrontación expresada por los gritos del niño. Milly, por el contrario, muere para evitar despertar; muere a fin de sostener la fantasía del deseo... Su «histérica» solución, pues, no es sino una hendidura en la barrera sustentadora que siempre nos impide lograr la plena realización del deseo. La muerte de Milly es, por consiguiente, en el mismo preciso sentido lacaniano, una muerte ética, una muerte muerta de acuerdo con el deseo[10].

Aunque estoy de acuerdo con la descripción que Jóttkandt hace del gesto sacrificial de Milly como una solución histérica,

[10] S. Jóttkandt, «Metaphor, Hysteria and the Ethics of Desire in *The Wings of the Dove*», ponencia presentada en la Conferencia Internacional Henry James, París, 2002.

estoy tentado de proponer el juicio ético contrario. Jóttkandt se basa en una noción simplificada de la ética lacaniana del deseo tan histérica como si, puesto que el deseo es primordialmente el deseo de su propio no-cumplimiento, de su propia continuación del deseo, el acto ético propiamente dicho sea el de continuar soñando, posponer la satisfacción, sostener la fantasía del deseo... ¿Y *atravesar* la fantasía?

La segunda perspectiva desde la que se puede leer la novela es la de Densher. En cuanto perfecto contrapunto de Milly, él no cae en la trampa tendida por la bondad sacrificial de ella: él no puede aceptar la felicidad (el dinero más la mujer amada). A quien aquí se enjuicia es a Densher: al rechazar el dinero de Milly, él demuestra «madurez moral»... ¿De veras? Al final de la novela, el sobre que contiene el dinero funciona como uno de los objetos hitchcockianos de James: no el proverbial MacGuffin, sino el «sórdido» objeto hitchcockiano que circula entre los sujetos, arrojando una maldición sobre su poseedor[11]. El hecho de que Densher queme la carta, su negativa a aceptar el regalo de Milly, lejos de representar un gesto ético, es -lo mismo que el sacrificio de Milly- falso, y Kate tiene razón al afirmar que, mientras que Densher realmente no amaba a Milly cuando estaba viva, la ama muerta: un falso amor si es que alguna vez hubo uno[12].

[11] El MacGuffin jamesiano es, más bien, el manuscrito (o paquete de cartas) perdido en torno al cual circula la novela, como los «papeles de Aspern» del relato del mismo título, o el célebre secreto de *La figura en la alfombra.* El ejemplo supremo del objeto-mancha hitchcockiano circulante en James es posiblemente el collar de perlas de *Las falsas joyas* (un relato menor de 1899): pasan de la difunta madrastra del narrador al primo de éste, luego de vuelta a él, luego a una tercera dama, y su muy sospechosa autenticidad supone una amenaza para el honor de la familia (si son auténticas, entonces la madrastra debe de haber tenido un amante secreto que se las regaló). Y, como cabe esperar, en James encontramos también el tercer objeto hitchcockiano, la cosa traumático-imposible que amenaza con engullir al sujeto, como «la bestia de la jungla» del relato del mismo título; la tríada lacaniana de objetos *(a,* S de la A barrada, la gran Phi) queda así completada. Sobre esta tríada, véase la Introducción a *Todo lo que siempre quiso saber sobre Hitchcock, pero no se atrevió a preguntar a Lacan,* ed. de S. Zizek, Londres y Nueva York, Verso, 1993.

[12] En términos más políticos, Densher es un modelo del intelectual burgués «honesto» que enmascara su actitud contemporizadora con dudas y limitaciones «éticas»: tipos como él «simpatizan» con la causa revolucionaria, pero se niegan a «mancharse las manos». Normalmente (y de forma merecida) son abatidos en las fases intermedias de una revolución (son las Millies de este

Esto nos lleva al verdadero héroe ético de la novela, Kate, a la que de ninguna manera debería despreciarse ni como una fría manipuladora ni como una mera víctima de las circunstancias sociales: *suyo* es el «No» al final de la novela (cuando abandona a Densher), un momento propiamente hablando kierkegaardiano en el que el *sí-mismo ético es la tentación.* Kate tiene razón al desdeñar como falso el rechazo «ético» del dinero por parte de Densher, tiene razón al adivinar que la única cosa *verdaderamente* ética que Densher podría hacer, incluso con respecto a Milly, sería *aceptar* su regalo. Su acto ético -el único verdadero en toda la novela- es su negación a casarse con Densher bajo las condiciones dictadas por la aceptación por parte de éste de los términos de la fantasía de Milly. Ella comprende la paradoja: es precisamente con su rechazo del dinero de Milly como Densher demuestra su fidelidad a la fantasía de Milly.

21 gramos, de Alejandro Iñárritu (guión de Guillermo Arriaga), presenta un sorprendente paralelismo formal con *Las alas* de James. Sus tres personajes principales se encuentran «entre las dos muertes»: Paul vive con el tiempo prestado; se está muriendo porque su corazón trasplantado está fallando; Cristina es uno de los muertos vivientes, totalmente devastada por la muerte en accidente de su marido y dos hijos; Jack, que causó accidentalmente la muerte de éstos, es un ex preso que ha encontrado su camino de vuelta a la vida familiar al convertirse en un cristiano renacido. Como en *Las alas,* cada persona tiene su perspectiva, desde la cual puede leerse toda la historia; y, como en *Las alas,* la historia se centra en el gesto sacrificial de vender una muerte inevitable como un acto libre. Al final de la película, Jack entra en la habitación de motel en la que Paul y Cristina se alojan y les pide, en un estallido de violencia desesperada, que lo maten; Cristina accede y comienza a golpearle con un atizador, con lo que casi lo mata; en este momento, Paul, que contempla impotente la escena, coge la pistola y se dispara *a sí mismo:*

> Va a morir debido a su fallido transplante de corazón, así que si se mata eso será tan poderoso que detendrá toda violencia ul-

mundo -aquellos a los que les gusta escenificar su muerte como un espectáculo sacrificial- aquellas cuyos deseos se encuentran en las fases tempranas de la revolución).

> terior. Si dispara al aire, quizá se detendrán por un momento, no lo sé. Pero si se dispara a sí mismo, sabe que su acción es tan sacrificial que no habrá más violencia entre Cristina y Jack... El único método que tiene de apartar la atención de Cristina de matar a Jack es dispararse a sí mismo. Lo considero un acto de amor[13].

De manera que *21 gramos* nos pone ante un dilema interpretativo que es estrictamente homologable al de *Las alas:* ¿es el gesto sacrificial del suicidio un verdadero acto ético, o no? En contraste con *Las alas,* la respuesta aquí es sí; no hay escenificación narcisista de la muerte de uno que opere en el acto de Paul disparándose a sí mismo, no hay ninguna estrategia manipuladora en usar la muerte de uno como un regalo destinado a sabotear secretamente lo que parece hacer posible. Paul se encuentra en un aprieto paradójico en el que la única manera de cambiar la situación, de interrumpir el catastrófico flujo de la violencia, no es intervenir en ella, sino volverla contra uno mismo, apuntar a uno mismo.

De vuelta a la Kate de James, los verdaderos perfiles de su acto sólo pueden distinguirse mediante una lectura minuciosa de las páginas finales de la novela. Antes de esta escena, Densher ha recibido un abultado sobre lleno de dinero enviado por los abogados de Milly en Nueva York: el legado del grueso de su fortuna a él por parte de Milly; él ha enviado el sobre sin abrir a Kate. La última escena comienza con Kate entrando en la habitación de Densher y depositando con ostentación sobre la mesa el sobre, que ella, evidentemente, ha abierto. Densher muestra su decepción con Kate, la cual, al abrir el sobre, ha suspendido su examen; él se niega a tener nada que ver con el dinero, y la desafía a casarse con él sin éste, o a perderlo a él y tener su libertad y el dinero: él quiere escapar a cualquier conocimiento del dinero manchado. Ella cree que él tiene miedo, y sugiere que, aunque él no quería a Milly antes de la muerte de ésta, ahora que está muerta sí la ama; él está enamorado del recuerdo de Milly. Él le ofrece casarse inmediatamente «como éramos», pero ella, al marcharse, dice: «Nunca volveremos a ser como éramos».

Este abrupto final ha de leerse como algo afín a la intervención del analista que concluye la sesión, un inesperado cierre re-

[13] Guillermo Arriaga, *21 Grams,* Londres, Faber & Faber, 2003, pp. xiii-xiv.

pentino que eleva un detalle marginal al corte significativo. Entre las películas recientes, la por lo demás bastante mediocre y pretenciosa *Antes del atardecer* es una de las pocas que da muestras de tal arte del final inesperado. Una pareja (Ethan Hawke y Julie Delpy), que hace tiempo pasaron la noche juntos en Viena por casualidad, se vuelven a encontrar nueve años después en París; tienen muy poco tiempo para hablar, pues Hawke, un escritor de éxito, tiene que coger un avión dentro de un par de horas. Su fácil conversación gradualmente se va haciendo seria cuando queda claro que ninguno se ha recuperado del trauma de su encuentro previo; cuando él ya está camino del aeropuerto, Delpy lo invita a pasarse por su apartamento mientras la limusina de él espera fuera. Mientras toman un té, su conversación se vuelve ligera de nuevo: hablan de las canciones de Nina Simone, y, en una imitación burlesca del estilo de baile de Simone, Delpy comenta irónicamente. «Este chico va a perder su avión.» Corte a Hawke, que asiente con una sonrisa. «Lo sé.» Corte a negro, final de la película... Del mismo modo, la observación de Kate con que concluye *Las alas es* una observación de pasada que, sin embargo, por su estratégico emplazamiento al final, funciona como un *pie de foto* que «acolcha» el significado de la novela. Éstas son las estupendas páginas finales de la novela, posiblemente el logro supremo de James[14], que comienza con un salto directo *in medias res* al objeto hitchcockiano:

> Ella había dejado encima de la mesa al entrar el largo sobre, sustancialmente lleno, que él le había enviado metido en otro de dimensiones aún mayores. Él, sin embargo, no lo había mirado: creía que deseaba no volver a hacerlo nunca jamás; además, por casualidad había quedado con el lado de la dirección vuelto hacia arriba. Así que él no «vio» nada, y fueron sólo los ojos de ella lo que la observación de ella le hizo mirar, declinando cualquier aproximación al objeto indicado. «No es "mi" sello, querida; y toda mi intención -que mi nota trataba de explicar- era ofrecértelo como si no fuera mío.»

[14] Lo cual es por lo que, por supuesto, la interpretación que sigue es meramente una improvisada primera aproximación, sin ninguna pretensión de exhaustividad.

El objeto es claramente establecido aquí en su cualidad «hitchcockiana», como la materialización de una investidura libidinal intersubjetiva; nótese la frase clave: «Así que él no "vio" nada, y fueron sólo los ojos de ella lo que la observación de ella le hizo mirar, declinando cualquier aproximación al objeto indicado», que directamente presenta al objeto como provocador de una tensión intersubjetiva. Tal objeto nunca es poseído: nosotros no lo manipulamos, es el objeto mismo el que determina lo que somos, su posesión nos afecta de un modo incontrolable. Nótese el paradigmáticamente jamesiano orden sintáctico «antinatural» (no el normal «Ella había dejado encima de la mesa al entrar el largo sobre...», o, aún más, «Al entrar, ella había dejado encima de la mesa el largo sobre...»): a fin de crear un suspense protohitchcockniano, el objeto -el punto focal libidinoso- sólo se nombra al final; su aparición es aplazada. Más aún, una primera lectura rápida crea una confusión gramatical: uno tiende a leer la frase como «Ella se había tumbado encima de la mesa [al entrar] en el largo sobre»*, dando lugar a una escena sin sentido y casi surrealista, con la misma Kate envuelta en el largo sobre encima de la mesa; sólo cuando llegamos al final de este pasaje -esto es, cuando nos damos cuenta del absurdo resultado de nuestra primera lectura, y entonces la releemos-, extraemos el significado apropiado. La elegancia de esta complicación consiste en que desplaza el acento de la persona (Kate) al objeto (el sobre). Hitchcockniano es no sólo este objeto; este párrafo podemos también visualizarlo fácilmente como una escena de una película de Hitchcock: primero el intercambio de miradas, sólo después, lentamente, se aproxima la cámara al objeto, el punto focal de la escena.

> «¿Quieres decir que es hasta ese punto mío, pues?»
>
> «Bueno, llamémosle, si queremos, suyo: de las buenas personas de Nueva York, los autores de nuestra comunicación. Si el sello está roto, vaya y pase; pero nosotros *podríamos,* como sabes», añadió ahora, «habérselo devuelto intacto e inviolado.

* La frase permite esta traducción tal como Zizek coloca los corchetes: -*She had laid on the table [from the moment of her coming! in the long envelope»* [«Ella se había tumbado en la mesa [desde el momento de su entrada] en el largo sobre»]. *[N. del TJ*

Solamente acompañado», sonrió con el corazón en la boca, «por una carta absolutamente amable».

Puesto que el objeto-carta está maldito, como en *La carta robada* de Poe, la primera reacción es escapar a su control negándose a actuar como su receptor y, de este modo, evitar verse atrapado en su trayectoria circular: *quedarse fuera* de él.

Kate lo cogió con el mero valiente parpadeo con que un paciente con coraje da a entender a la mano del médico que lo explora que ha tocado donde duele. Él vio inmediatamente que estaba preparada, y en este signo insigne de que era demasiado inteligente para no estarlo, él vislumbró ciertas posibilidades. Ella era -meramente por decirlo así- lo bastante inteligente para cualquier cosa: «¿Es eso lo que estás proponiendo que *deberíamos* hacer?».

«Ah, es demasiado tarde para eso; bueno, idealmente. Ahora, con ese signo de que lo *conocemos*...»

«Pero tú no lo conoces», dijo ella muy gentilmente.

«Me refiero», siguió él sin darse por enterado, «a lo que habría sido el modo generoso. Devolverlo, sin tomar conocimiento de su contenido, pero asegurando la más alta consideración, y dando prueba de ello con el estado del sobre... *Eso* es lo que habría sido realmente satisfactorio».

Ella pensó un instante. «¿El estado del sobre probaría, quieres decir, que el rechazo no sería debido a la insuficiencia de la suma?»

Densher volvió a sonreír ante tal muestra, por más que fantasiosa, de su humor. «Pues sí... algo así.»

«¿De modo que si se *ha* tomado conocimiento -aunque sea yo quien lo ha hecho-, eso arruina la belleza?»

El estatus *intersubjetivo* del conocimiento, de la «toma de conocimiento», es crucial aquí: no simplemente conocimiento, sino *conocimiento del conocimiento del Otro.* Recuérdese el vuelco final de *La edad de la inocencia* de Edith Wharton, en el que el marido que lleva muchos años albergando un apasionado amor ilícito por la condesa Olenska es, tras la prematura muerte de su esposa, libre de reunirse con su amor; sin embargo, cuando, al dirigirse a su encuentro, se entera por su hijo de que su joven esposa había sido todo el tiempo *sabedora* de su pasión se-

creta, la unión con la condesa se le hace imposible... Ése es el enigma del conocimiento: ¿cómo es posible que toda la economía psíquica de una situación cambie radicalmente no cuando el héroe se entera directamente de algo (un secreto largo tiempo reprimido), sino cuando *se entera de que el otro* (al que tenía erróneamente por ignorante) *estaba todo el tiempo al corriente* y simplemente fingía no saber a fin de guardar las apariencias? ¿Hay algo más humillante que la situación de un marido que, tras una larga aventura amorosa secreta, se entera de repente de que su mujer estaba al corriente todo el tiempo, pero guardaba silencio al respecto por cortesía o, aún peor, por amor a él? Exactamente de la misma manera, para Densher casarse con Kate y aceptar el dinero de la difunta Milly se hace imposible desde el momento en que se entera de que Milly estaba al corriente de su relación con Kate...

> «Establece la diferencia de que veo frustrada la esperanza -que confieso haber abrigado- de que me lo devolverías tal como lo habías recibido.»
>
> «Tú no expresaste esa esperanza en tu carta.»
>
> «No quise hacerlo. Quería dejarte en libertad. Quise -oh sí, si eso es lo que deseas preguntarme- ver lo que harías.»
>
> »¿Querías medir las posibilidades de mi falta de delicadeza?»
>
> Ahora él continuaba sereno; le había sobrevenido una especie de tranquilidad... debido a la presencia, como en el aire, de algo que todavía no había podido identificar. «Bueno, lo que quería -en una ocasión tan buena- era ponerte a prueba.»
>
> A ella le causó impacto -lo delataba su rostro- la expresión de él. 'Es una buena ocasión. Dudo», dijo fijando los ojos en él, «de que jamás se haya conocido una mejor».
>
> «¡Cuanto mejor la ocasión, mejor la prueba!»
>
> «¿Cómo sabes», preguntó ella en respuesta a esto, «de qué soy capaz?»
>
> «¡No lo sé, querida! Sólo con el sello intacto lo habría sabido antes.»
>
> «Ya veo», asintió ella. «Pero yo misma no habría sabido nada en absoluto. Y tú tampoco habrías sabido lo que sí sé.»

Éstos son los términos de la hipócrita prueba de Densher: él le remitió la carta sin abrir, esperando que ella *no* la abriría. Su

esperanza era que, así, concluirían una especie de pacto de la ignorancia, cimentando su relación (matrimonio) en el rechazo no sólo a aceptar el regalo, sino incluso a conocer en qué consistía el regalo. Aquí nos hallamos ante un momento propiamente hablando melodramático, que es una parte clave (y a menudo ignorada) del imaginario de James y que encontramos, entre otros, también en el cuarto episodio del *Decálogo* de Krzysztof Kieslowski, en el que la hija «honra al padre» so capa de un ardiente deseo incestuoso por él. Una vez más, la pregunta es: ¿es mejor no saber ciertas cosas? Al final, padre e hija queman juntos la carta que responde a la pregunta de si él es realmente su padre, con lo cual aceptan la ignorancia como base de su relación; no una mentira, sino una renuncia consensuada a la verdad, la actitud de «es mejor no saber» la verdad sobre la paternidad contenida en la «carta de una madre desconocida» (era desconocida para la hija, pues falleció a los pocos días de su parto). Aquí, a fin de mantener el frágil y delicado equilibrio libidinal de la vida cotidiana, la carta *no* debía llegar a su destino. En contraste con esta solución, Kate, al abrir la carta, da a entender su rechazo a «vivir una mentira».

> «Permíteme decirte ya mismo», contestó, «que si te has visto movida a corregir mi ignorancia, te ruego encarecidamente que no lo hagas».
>
> Ella vaciló. «¿Temes el efecto de las correcciones? ¿No puedes actuar más que a ciegas?»
>
> Él esperó un momento. «¿Qué dices de mi actuación?»
>
> «A la única cosa en el mundo en que supongo que estás pensando. No aceptar... lo que ella ha hecho. ¿No hay un nombre acuñado para tales casos? Renunciar a un legado.»
>
> «Hay algo de lo que te olvidas», dijo él al cabo de un momento. «Mi petición de que me ayudes a hacerlo.»
>
> Su asombro no hizo sino ablandarla, pero sin al mismo tiempo mermar su firmeza. «¿Cómo puedo "ayudarte" en un asunto con el que no tengo nada que ver?»
>
> «¿Cómo? Con una única palabra.»
>
> «¿Y cuál es esa palabra?»
>
> «Tu consentimiento a mi rechazo.»
>
> «Mi consentimiento no significa nada cuando no puedo detenerte.»

«Puedes detenerme perfectamente. Compréndelo bien», dijo él.

Ella pareció entrever una amenaza en aquello. «¿Quieres decir que no renunciarás si yo *no* consiento?»

«Sí. No haré nada.»

«Lo cual, según entiendo, significa aceptar.»

Densher hizo una pausa. «Oficialmente no haré nada.»

«Quieres decir, supongo, que no tocarás el dinero.»

«No tocaré el dinero.»

Aquello -aunque él lo había hecho presentir- había sonado gravemente. «¿Quién lo *hará* entonces?»

«Quien quiera o pueda.»

Ella volvió a hacer una pausa: podría decir demasiado. Pero cuando habló, había ganado terreno. «¿Cómo puedo tocarlo yo sino a *través* de ti?»

«No puedes. Del mismo modo», añadió, «que yo no puedo tocarlo sino a través de ti.»

«¡Ah, ni mucho menos! Nada», explicó, «está en mi poder».

«Yo estoy en tu poder», dijo Merton Densher.

«¿En qué sentido?»

«En el sentido en que te lo estoy demostrando... y en el que siempre te lo he demostrado. ¿Cuándo te he demostrado», preguntó con una súbita y fría impaciencia, «otra cosa? Seguramente sientes -hasta el punto de que no necesitas desear que parezca que me ahorras nada al respecto- hasta qué punto me "tienes"».

«¡Es muy amable de tu parte, querido», dijo ella con una risa nerviosa, «ponerme al corriente de todo!»

«Yo no te pongo al corriente de nada. Ni siquiera te puse al corriente de la ocasión que, como he dicho hace un momento, vi al enviarte eso. Tu libertad es, pues, en todos los sentidos completa.»

Las posturas en este juego del gato y el ratón entre Kate y Densher en este pasaje son muy precisas: afectan a la delicada interacción entre un acto formal (explícito) y un acto implícito de consentimiento (de aceptación mediante el «oficialmente no haré nada»), Densher no quiere que Kate acepte el legado de Milly ni que lo rechace con un gran gesto simbólico, sino que consienta pasivamente en que él no toque el dinero: que le ayude en su hipócrita intento de vender la elusión, la huida, como

un gesto ético, de vender la negativa a elegir como una elección. En una palabra, Densher quiere *engañar al gran Otro,* realizar un gesto que el gran Otro no advierta como tal. La ironía última, por supuesto, es que la conclusión de Densher -«Tu libertad es, pues, en todos los sentidos completa»- nombra lo diametralmente opuesto a la libertad: el acorralamiento absoluto de Kate, su esclavización total a las coordenadas de la «prueba» de él. Adquiere tanto poder sobre ella, que *él* la domina totalmente: lo que, para el gran Otro, aparecerá como la libre elección de Kate debe ocultar la brutalidad de una elección que él le impone a ella por la fuerza.

> Se había llegado realmente al punto en que ambos estaban muy pálidos uno frente al otro, y en que todo lo que no se había dicho entre ellos aparecía a sus ojos en el difuso terror de su ulterior conflicto. Algo se alzó incluso entre ellos en uno de sus cortos silencios: algo parecido a una apelación mutua a no ser demasiado sinceros. La necesidad en que se hallaban estaba en cierto modo delante de ellos, pero ¿quién de ellos debía afrontarla primero? «¡Gracias!», contestó Kate a lo que él había dicho sobre su libertad, pero sin adoptar por el momento ninguna otra iniciativa al respecto. Fue un alivio al menos que se hubiera despojado de toda ironía, y durante otro buen rato la impresión que de ello tuvieron aclaró la atmósfera.
>
> Un efecto de esto fue la manera en que él no tardó en proseguir. «Tienes que sentir intensamente que es el objetivo por el que hemos trabajado juntos.»
>
> Ella, sin embargo, no puso más interés en esta observación que si hubiese sido un lugar común; ya estaba de nuevo ocupada en otra cuestión planteada por ella misma: «¿Es absolutamente cierto -pues si lo es, como sabes, es tremendamente interesante- que no tienes la más mínima curiosidad por lo que ella ha hecho por ti?».
>
> «¿Quieres», preguntó él, «que te lo jure solemnemente?»
>
> «No... pero no lo entiendo. ¡A mí me parece que en tu lugar...!»
>
> «Ah», él no pudo evitar interrumpir, «¿y qué sabes tú de mi lugar? Perdóname», agregó enseguida, «mi preferencia es la que expreso».
>
> No obstante, ella tuvo en aquel instante una idea curiosa. «Pero ¿es que los hechos no van a ser publicados?»

«¿Publicados?», se estremeció él.

«Quiero decir, ¿no los verás en los periódicos?»

«¡Ah! ¡Nunca! ¡Yo sabré cómo evitarlo!»

La cuestión parecía resuelta, pero ella no tardó en insistir de nuevo. «¿Es tu deseo evitarlo todo?»

«Todo.»

Aquí es cuando Densher suelta la mentira sobre su posición subjetiva: su maniobra de poner a prueba a Kate tenía como finalidad que *él* evitara... ¿qué, precisamente? Afrontar el aprieto en que el legado de Milly lo ponía. Fue Densher mismo quien suspendió la prueba; ¿cómo?

»¿Y no necesitas saber nada más definido acerca de lo que me pides que te ayude a rechazar?»

«Lo que sé basta sin ser definido. Estoy dispuesto a creer que la cantidad de dinero no es pequeña.»

«¡Ah, lo has adivinado!», exclamó ella.

«Ya que ella me dejó un recuerdo», continuó él con calma, «inevitablemente no sería magro».

Kate esperó, como si buscara qué decir. «Es digno de ella. Es lo que era ella misma... si es que te acuerdas de lo que en una ocasión dijimos que *ella* era.»

El vaciló... como si hubiera habido muchas cosas. Pero recordó una de ellas: «¡Estupenda!».

«Estupenda.» Una leve sonrisa -siempre tan pequeña- apareció fugaz en el rostro de ella, pero se había desvanecido antes de que un presagio de lágrimas, un poco menos incierto, se hubiera mostrado en el de él. Sus ojos se desbordaron... Pero eso hizo que ella continuara. Continuó con suavidad: «Creo que de lo que realmente debe de tratarse es de que tienes miedo. Quiero decir», explicó, «tienes miedo de *toda* la verdad. Si la amas sin ésta, ¿qué más puedes ser de hecho? Y tienes miedo -¡es asombroso!- de amarla».

«Nunca la amé», dijo Densher.

Ella lo aceptó, pero al cabo de un momento, opuso: «Eso lo creo ahora... Con respecto a cuando estaba viva. Lo creo al menos con respecto al tiempo en que estuvisteis allí. Pero tu cambio se produjo -como era de prever- el día en que la viste por última vez; ella murió para que entonces pudieras comprender-

la. A partir de entonces la *comprendiste*". Al decir esto, Kate se levantó lentamente. «Y yo la comprendo ahora. Ella lo hizo *por* nosotros.» Densher se levantó, y ella siguió con su idea. «Yo, en mi estupidez, la llamaba -a falta de algo mejor- paloma. Pues bien, ella desplegó sus alas, que se han extendido hasta *aquí.* Nos cubren.»

«Nos cubren», dijo Densher.

Aquí Kate explica con detalle la verdad de la traición de Densher: él no se siente culpable, y se niega a aprovecharse de la muerte de Milly, no porque no la ame y sea por esta razón indigno de su regalo, sino porque *sí* la ama... No mientras estaba con vida, sino desde el momento en que murió. Se enamoró de su gesto de morir *por* él y Kate, de la manera en que su inevitable muerte ella la convirtió de enfermedad en un gesto sacrificial. ¿Por qué, precisamente, es esto una traición? Porque tal amor es falso, un caso de lo que Freud llamaba «masoquismo moral».

«Eso es lo que te doy», concluyó Kate gravemente. «Eso es lo que he hecho por ti.»

Él la miró con una serena extrañeza que al instante secó sus lágrimas. «¿Debo entonces entender...?»

«¿Que sí consiento?» Ella movió la cabeza con gravedad. «No... porque lo veo. Te casarás conmigo sin el dinero; no te casarás conmigo de otro modo. Si yo no consiento, *tú* no lo harás.»

«¿Me perderás?» Él mostró, aunque hablara francamente, una especie de horror ante su elevada comprensión. «Pues bien, no perderás nada más. Te doy hasta el último penique.»

Su propia clarividencia era viva, pero esta vez no consiguió hacerla sonreír. «Precisamente... así que debo elegir.»

«Debes elegir.»

Ahora llegamos por fin al quid (ético) de la cuestión, los términos de la elección ante la que Densher pone a Kate: no «¡Aquí estoy yo, sin dinero, me elijas o no!», sino «¡O yo o el dinero!» -puedes tener el dinero de Milly (sin mí) o a mí (sin dinero)-, esto es, si *no* me eliges a mí, obtienes el dinero. Kate, sin embargo, rechaza estos términos e impone su propia elección, más radical que la de Sophie: «Yo no quiero ni a Densher con dinero ni a Densher sin dinero», lo cual *no* significa que «realmente

quiera el dinero»: ella no quiere ni «a Densher sin dinero» *ni dinero sin Densher.* Por esta precisa razón, *ella* es la única figura ética en la novela: ella elige perder a Densher *y* el dinero. Esta elección sólo es posible en una perspectiva *atea;* es el signo de una ética propiamente hablando *atea.*

> Para él era extraño que ella estuviera en las habitaciones de él haciéndolo, mientras, con una intensidad que ahora superaba todas las que alguna vez le habían cortado el aliento, esperaba a que ella actuara. «Una sola cosa puede impedirme elegir».
> «¿Elegir que me rinda a ti?»
> «Sí» -y ella mostró con la cabeza el largo sobre dejado encima de la mesa-, «que te rindas en eso».
> «¿Y qué es ello?»
> «Tu palabra de honor de que no amas su recuerdo».
> «¡Oh... su recuerdo!»
> «¡Ah!» -ella hizo un gesto amplio—, «no hables de ello como si no pudiera ser. En tu lugar, yo podría hacerlo; y tú eres de aquellos a los que eso les basta. El recuerdo de ella es tu amor. Tú no *deseas* otra cosa.»
> Él la escuchó hasta el final en silencio, observando su rostro, pero sin moverse. Después dijo solamente:
> «Me casaré contigo, no lo olvides, dentro de una hora».
> «¿Cómo éramos?»
> «Como éramos.»
> Pero ella se volvió hacia la puerta, y su movimiento de cabeza marcó ahora el fin. «¡Nunca volveremos a ser como éramos!»

¿Por qué no? Una vez más, debido a su *conocimiento* compartido: pueden fingir que no ha pasado nada, pero «nunca volverán a ser como eran», porque el gran Otro sabe que ha...

La última novela de James, *La copa dorada,* un verdadero contrapunto a *Las alas,* se centra en este extraño estatus del conocimiento. Si alguna vez ha habido una obra para la que no *vale* el lugar común de que, a fin de comprenderla completamente, uno ha de leerla repetidas veces, al menos dos, ésa es *La copa dorada:* debería leerse *solamente una vez.* Aunque vuelva repetidas veces sobre la novela, uno debería confiar en las «confusas» impresiones que le produjo la primera vez: la lectura repetida tiende a tapar las grietas. Éste es el resumen de la

historia. Adam Verver, un hombre de negocios viudo y sumamente rico que vive en una indefinida ciudad de los Estados Unidos, y su hija Maggie están pasando una larga temporada en Europa, donde él está acumulando una enorme colección de arte que se convertirá en la base de un Museo de Bellas Artes en su ciudad. Como consecuencia de los oficios de casamentera de Fanny, su amiga americana residente en Europa, Maggie conoce y se casa con el príncipe Amerigo, un empobrecido noble italiano. Maggie invita a su boda a Charlotte Stant, una antigua amiga del colegio, que también carece de medios; ella no sabe que antaño Charlotte y Amerigo fueron amantes. Charlotte y Amerigo callan sobre su pasado común (¿para no herir a Maggie o para proteger su secreto vínculo?). La víspera de la boda, Charlotte se cita en secreto con Amerigo para comprarle un regalo a Maggie; ella escoge una hermosa copa dorada, pero Amerigo advierte de inmediato que está rajada.

Tras la boda, Charlotte entra en el hogar de Maggie, donde atrae la atención de Adam: Maggie anima a su padre a cortejar a Charlotte, y también ellos se casan. Incluso tras el nacimiento del hijo de Maggie, sin embargo, padre e hija siguen siendo inseparables. Repelidos sobre sí mismos, Amerigo y Charlotte sucumben a sus antiguos sentimientos y, por instigación de Charlotte, reanudan sus relaciones. En este punto la copa dorada vuelve a entrar en la historia: por accidente, Maggie acude a la misma tienda a comprarle un regalo a su padre. Cuando el tendero, llevado por su mala conciencia, le rinde visita para informarle de que la copa está defectuosa, tiene una raja, en el apartamento ve fotografías de Charlotte y Amerigo, y le habla a Maggie de la anterior visita de ambos a su tienda. Maggie no desenmascara a la pareja; en lugar de eso, maniobra para mantener las cosas bajo control y guiarlas a su antojo. Primero le cuenta la historia de la copa a Fanny, la cual, en un gesto de rabia, tira la copa al suelo movida por el deseo de destruir el objeto que constituye la prueba de la infidelidad; Maggie la exhorta a no decir nada a su padre, para que no se preocupe. Cuando Amerigo, que ha oído a Maggie contarle a Fanny la historia de la copa y ve la copa rota, es requerido por Maggie, le asegura que ella es la única a la que ama y con la que quiere vivir. Más tarde, miente a Charlotte al negar que Maggie conozca sus relaciones. Charlotte sospecha un cambio de actitud en Maggie y le pregunta si tiene algo contra ella; como respuesta,

Maggie le miente de plano, diciéndole que no le tiene ninguna inquina y la abraza calurosamente: en este punto, experimenta una extraña solidaridad con su mentiroso marido.

A fin de atravesar esta creciente red de mentiras protectoras, Maggie y su padre, en una conversación paradigmáticamente jamesiana en la que las implicaciones tácitas tienen más peso que las declaraciones directas, sellan un pacto de silencio que llevará a Charlotte a los Estados Unidos a fin de salvar el matrimonio de su hija: aunque es Adam quien realiza el movimiento de proponerle a Maggie su partida y la de Charlotte, en realidad no hace sino responder a las sutiles maniobras de ella. Tras enterarse de esta decisión, Charlotte miente a Maggie al presentarla como suya propia: le dice a Maggie que ha sido ella la que ha convencido a Adam de marcharse porque Maggie se oponía a su matrimonio, pues padre e hija están enamorados. Para facilitarle las cosas a su amiga, Maggie miente autosacrificialmente al admitir la verdad de la versión de Charlotte: ella sí se opuso al matrimonio de su padre, pero no consiguió impedirlo. La historia termina, por consiguiente, con dos parejas rotas: Adam vuelve a casa como a lo que considera una vida en el infierno, para nunca volver a ver a su hija; Charlotte está totalmente inconsolable, pues pierde a su amor para siempre. Maggie ha ganado: las apariencias se han salvado, aunque a su alrededor hay un desierto emocional... Maggie, por supuesto, es la versión tenaz de la inocente esposa de *La edad de la inocencia,* de Wharton: debajo de su frágil, ingenua e inocente apariencia necesitada de protección, hay una determinación de acero a cuidar de sí misma y guiarse por sus propios intereses. Ésta es la visión que James tiene de la inocencia americana en cuanto opuesta a la decadencia europea: es la corrupción europea la que es débil y demasiado ingenua, mientras que la inocencia americana está sostenida por una determinación inquebrantable.

En *La copa dorada,* tenemos cuatro personajes principales que por dos veces forman dos parejas (más Fanny, que representa la sabiduría corriente, el «gran Otro», protectora de las apariencias): están las dos parejas públicas «oficiales» (Amerigo y Maggie; Adam y Charlotte) y las dos parejas «no oficiales» unidas por la verdadera pasión (Amerigo y Charlotte; Adam y Maggie). Esta constelación se abre a la perspectiva utópica de los cuatro -una pareja incestuosa y una pareja licenciosa- viviendo felizmente juntos, aceptando sus ilícitas pasiones. ¿Por qué no es esta solución factible? De-

bido a la copa. La copa del título de la novela no es un símbolo á *la* Grial, un sublime objeto elusivo de la perfección perdida: más bien vuelve a ser un objeto hitchcockiano, un pequeño trozo de realidad que circula en el trasfondo, el centro de intensas investiduras libidinales. Gore Vidal escribió sobre cómo la copa rajada es emblemática de «las relaciones entre los amantes y sus parejas legales»: según todas las apariencias, el mundo de las dos parejas es un raro cristal sin defecto, todo de una pieza, hermosamente dorado con dinero americano, pero debajo de esta apariencia hay rajas profundas. La copa rajada es, por consiguiente, lo que Lacan llamaba el significante del Otro barrado, la encarnación de la falsedad de las relaciones intersubjetivas condensadas en ella; en consecuencia, no deberíamos tratarlo primordialmente como una metáfora, sino como un agente en y de las relaciones intersubjetivas: su posesión, su destrucción, el conocimiento de su posesión, etcétera, estructuran el paisaje libidinal.

Lo primero que se ha de señalar sobre este paisaje es, por supuesto, que el proverbial procedimiento elíptico de James, la confianza en los silencios, etcétera, es llevado a un extremo. Sin embargo, ¿y si esta *finesse,* este apego a la cortesía a todo coste, este juego de insinuaciones en el que muchas veces las decisiones clave las indica meramente un ominoso silencio, enmascaran -mantienen a raya- unas extremas brutalidad y violencia subyacentes? La persona que representa la consideración extrema, tratando desesperadamente de no hacer daño a nadie, dispuesta a hacer cualquier cosa para proteger a su hija, a la que percibe como frágil, es Adam: ¿este proverbial «capitalista salvaje» americano, un personaje de la estirpe de Morgan o Carnegie, que posiblemente debieron su riqueza a unos métodos sumamente brutales, mediante la estafa, el soborno, la explotación y el asesinato? La razón de que siente la necesidad de «devolver algo» tiene como finalidad encubrir su oscuro pasado (por no mencionar el hecho de que su actitud hacia las obras de arte que colecciona es la de la posesión, no la de la verdadera sensibilidad a su belleza)[15].

[15] Ése es uno de los grandes fallos de la versión cinematográfica de *La copa dorada* firmada por Merchant e Ivory: la película se extravía al hacer al «capitalista salvaje» lo más simpático posible. Como corresponde a nuestros políticamente correctos tiempos, obsesionados con el «perjuicio del Otro», la conducta considerada cuenta más que la brutal explotación capitalista.

Aquí deberíamos dar un paso más e introducir otro tema quintaesencial en los Estados Unidos de comienzos del siglo xx: el del incesto entre una hija y su rico padre. Su rastro es discernible en *Suave es la noche* de Scott Fitzgerald y la película de Román Polanski *Chinatown:* el padre, un brutal capitalista salvaje, ejerce sus derechos absolutos también en el terreno sexual, gozando de su preciosa hija y arruinando la vida de ésta. Es como si este exceso de explotación sexual fuera una inscripción codificada de la más amplia explotación capitalista despiadada: estos son «[hombres] de poder que pueden hacer lo que quieran». Y es significativo que la obra de Edith Wharton, un equivalente feminista de Henry James, si es que alguna vez hubo uno, está profundamente marcada por este tema; entre sus textos inéditos se encuentra *Beatrice Palmato,* un relato breve que describe el incesto padre-hija de una manera totalmente explícita, con todos los detalles de la felación, el cunnilingus, etcétera[16]. ¿No es ésta la referencia oculta de *La copa dorada*? ¿Y si la actitud protectora del padre, enmascara (y por tanto señala), pues, la realidad de las brutales explotación capitalista y el estupro familiar? ¿Y si el protector último fuera un violador? En *La copa dorada,* el incesto no es «real»; sin embargo, es como si su intensidad se sintiera en la proximidad incestuosa del lenguaje mismo: Maggie y Adam se comunican casi telepáticamente, sin necesidad de formular del todo sus pensamientos, sintiendo inmediatamente a lo que el otro alude.

De manera que el agente último de la protección es Adam, dispuesto a hacer cualquier cosa para proteger la inocencia de su hija; la paradoja, sin embargo, es que él, el agente de su pasión incestuosa, es simultáneamente la mayor amenaza a su inocencia. El incesto es la protección última (la hija queda a salvo de las trampas de la circulación social) y la amenaza última; de manera que es bastante coherente que el mayor sacrificio le corresponda a Adam: el acto más radical de protección es para Adam retirar su escudo protector, borrarse de la foto, dejarla adentrarse en el mundo real, con todos sus peligros.

Cuando la verdad sobre la copa aflora, una red de mentiras protectoras explota: los cuatro personajes se ven envueltos en

[16] El relato puede leerse en G. C. Erlich, *The Sexual Education of Edith Wharton,* Berkeley, University of California Press, 1992.

una maraña de mentiras o de fingimiento de que no se sabe lo que se sabe a fin de no herir al otro. Los dos amantes siguen fingiendo no saber a fin de proteger a Charlotte y a su padre; Amerigo miente a Charlotte cuando le dice que Maggie no sospecha de ellos a fin de ahorrarle la culpa; Adam finge no sospechar nada para hacerle las cosas más fáciles a su hija; Maggie finge oponerse al matrimonio de Charlotte para procurarle a ésta una salida honorable, etcétera, etcétera. ¿Quién, pues, está protegiendo a quién y de qué? ¿Y quién está manipulando a quién? Pudiera parecer que Charlotte y Amerigo están manipulando a los Verver a fin de proseguir sus.ilícitas relaciones; sin embargo, ¿y si Adam y Maggie se casaran como una tapadera de la continuación de *sus* relaciones incestuosas? Aquí, el tendero se equivoca cuando le dice a Charlotte -que no ve la raja en la copa, pero le parece sospechoso su bajo precio-: «Pero si es algo que usted no puede encontrar, ¿no es tan bueno como si no hubiera nada?». Aplicado a las tensiones libidinales de la novela, esto, evidentemente, significa: si no sabes de las relaciones ilícitas, es como si no hubiera relaciones. Pero ¿de qué *relaciones* estamos hablando aquí? ¿Adulterio o incesto? ¿Qué es el adulterio corriente comparado con el incesto? ¿Y *quién* es aquel para el que vale el hecho de que, si no sabe lo que no debería saber, es «como si no hubiera nada»? Es en este punto cuando las cosas comienzan a ir mal con las mentiras protectoras; no importa si él o ella sabe, lo que importa es que *otros no sepan lo que él o ella sabe:* si su conocimiento no es conocido, eso le permite *fingir* que no sabe, y por consiguiente *guardar las apariencias.* En último término, es, por consiguiente, al «gran Otro», el orden de las apariencias sociales, al que debería mantenerse en la ignorancia: si el gran Otro no sabe, es «como si no hubiera nada».

El paralelismo con *Las alas de la paloma* es evidente aquí, y ha sido señalado con frecuencia: en ambas historias, los dos amantes deciden mantener en secreto su vínculo a fin de no hacer daño a la rica e inocente heredera americana; a diferencia de Kate, sin embargo, Charlotte es decididamente *no* ética. Tampoco está calculando egoístamente: simplemente no está controlando la situación, está siendo zarandeada por sus pasiones. ¿Es, pues, Maggie aquella cuyas maniobras son éticas? ¿Es ella una nueva versión de la Isabel Archer de *Retrato de una dama*? ¿Repite su acto la decisión de Isabel de mantenerse en un matrimonio sin amor? Aquí,

asimismo, la diferencia ética es insuperable: Maggie, en efecto, hace aquello de lo que Isabel es falsamente acusada a veces: se ve envuelta en una maniobra para guardar las apariencias. Robert Pippin tiene, por consiguiente, razón una vez más: *La copa dorada* termina «en un gran colapso ético»[17]. El desenlace final no ofrece ninguna solución propiamente dicha, ninguna acción que rasgue la maraña de mentiras... O, en términos lacanianos, desvele la no-existencia del gran Otro.

El acto de Maggie apuntala una falsa ética de lo tácito cuyo perfecto despliegue encontramos en uno de los relatos cortos verdaderamente grandes de James, *La gran condición* (1899): Bertram, que está enamorado de la señora Damerel, está molesto con los rumores acerca del oscuro pasado escandaloso de ella. Él la corteja y le declara su disposición a casarse a condición de que le cuente todo sobre su pasado; ella acepta, pero con una condición propia: le dirá la verdad sobre su pasado seis meses después de la boda. Cuando el sorprendido Bertram se echa para atrás, Henry, su amigo que también está enamorado de la señora Damerel, la corteja sin condiciones, y se casan. Cuando más tarde Bertram vuelve para visitar a la señora Damerel, le cuenta que ha investigado su pasado y ha descubierto que en él no hay secretos oscuros. La señora Damerel admite que su pasado está desprovisto de escándalos, pero le pide que *no* le cuente esto a Henry: Henry nunca le preguntará acerca de su pasado; él se considera a sí mismo noble por esta razón, de manera que contárselo lo privaría de su *noblesse...* Esta lógica de la negativa a desvelar toda la verdad, de guardar un secreto como medio para mantener la integridad, es profundamente ambiguo: puede leerse como una revelación de la insistencia de la señora Damerel en la confianza; pero puede también leerse como la manipulación de los secretos femeninos, como su consciencia de que la sombra de un misterio ilícito potencia la atracción que una mujer ejerce sobre los hombres. Esta lógica del «misterio femenino» es totalmente ajena a la Kate de *Las alas:* no sorprende que algunas feministas desorientadas la desprecien como atrapada en la lógica masculina de la dominación explotadora, ¡oponiéndola, por supuesto, a la actitud au-

[17] Pippin, *op. cit.,* p. 77.

ténticamente «femenina» de entrega ilimitada, de bondad autosacrificial, en Milly! Contra tales desviaciones, debería insistirse en que Milly es una figura de la fantasía *masculina,* en concordancia con la tesis clave de Lacan según la cual el «masoquismo masculino», lejos de pertenecer a la «naturaleza femenina» o a la «feminidad», es una *fantasía masculina.*

Ésta es también la razón por la que Kate no puede aceptar el «enamoramiento del recuerdo» en Densher: implicaría su aceptación de la lógica de «a cada cual su pequeño secreto privado propio». Recuérdese el cliché (que, como todos los clichés, contiene un grano de verdad) de las diferentes respuestas que se obtienen de hombres o mujeres a la pregunta: «¿Qué preferiría hacer tu pareja? ¿Tener sexo con otra persona y, mientras lo hace, fantasear contigo, o tener sexo solamente contigo y, mientras lo hace, fantasear con otras parejas?». La mayoría de los hombres prefieren la segunda opción, la mayoría de las mujeres la primera. Del mismo modo, Kate está dispuesta a tragarse la primera opción (Densher puede acostarse con Milly; simplemente no debía pensar en ella...), incluso empuja a Densher a que lo haga, y rechaza la segunda opción (los dos casados, con Densher pensando en Milly) que, para ella, habría sido el matrimonio con Densher.

El título de la novela, que se refiere al Salmo 55 («¡Ah, ojalá tuviese yo alas como una paloma! Pues entonces me iría volando en busca de reposo»), puede también leerse, por consiguiente, de tres formas. La primera paloma evidente, a la que en el texto se hace referencia expresa, es, por supuesto, la misma Milly, que se fue volando y encontró reposo en la muerte. La segunda paloma es Densher, cuyo deseo es «escapar a todo»; la paloma auténtica, sin embargo, se desvela en la última línea misma de la novela: Kate, que todo el tiempo ha estado extendiendo sus alas, cubriendo a Milly y Densher con su conspiración, y luego, cuando Densher o el dinero están a su disposición, se vuelve hacia la puerta y sale: rechazando la elección, deja atrás las dos opciones y se va volando para siempre.

14

Las voces de Kafka

Mladen Dolar

Tomemos como punto de partida provisional la cuestión de la inmanencia y la trascendencia en Kafka, que fácilmente puede causar confusión. Para decirlo brevemente, hay toda una línea de interpretación que mantiene que las situaciones difíciles en el universo de Kafka como mejor pueden describirse es en términos de la trascendencia de la ley. De hecho, para los héroes de Kafka parece que la ley sea inaccesible: nunca pueden averiguar lo que dice: la ley es un secreto siempre esquivo; incluso su misma existencia es dudosa. ¿Dónde está la ley, qué prescribe, qué prohibe?[1]. Uno está siempre «ante la ley», a sus puertas, y una de las grandes paradojas de esta ley es que no prohibe nada, sino que ella misma está prohibida, está basada en una prohibición de la prohibi-

[1] «El problema de nuestras leyes»: «Por lo general, nuestras leyes no se conocen; las mantiene en secreto el pequeño grupo de nobles que nos gobierna. Estamos convencidos de que estas antiguas leyes están escrupulosamente administradas; sin embargo, es sumamente doloroso estar gobernado por leyes que no se conocen... La misma existencia de estas leyes, sin embargo, es en la mayor parte de los casos una presunción. Hay una tradición según la cual existen y son un misterio confiado a la nobleza, pero no es ni puede ser más que una mera tradición sancionada por el tiempo, pues la esencia de un código secreto es el hecho de que debe seguir siendo un misterio... Hay un pequeño partido que... trata de demostrar... que, si una ley existe, únicamente puede ser ésta: La Ley es cualquier cosa que los nobles hacen» (pp. 437-48) [ed. cast.: «De la cuestión de las leyes», en *Obras completas,* Barcelona, Teorema, 1983, vol. IV, pp. 1277-12781. Todas las citas de los relatos de Kafka proceden de *The Complete Stories,* ed. de N. N. Glatzer, Nueva York, Schocken Books, 1995.

ción, la misma prohibición está prohibida[2]. Uno nunca puede acceder a la sede de la prohibición: si uno pudiera hacerlo, entonces estaría salvado, o así parece. La trascendencia de la ley, en esta explicación, epitomiza el desdichado sino de los sujetos de Kafka, y la única trascendencia que hay en el universo de Kafka es la trascendencia de esta ley que parece como una deidad inconmensurable, inaprehensible, un oscuro dios que emite oscuros signos oraculares, pero del que nunca se puede adivinar su localización, su propósito, su lógica ni su significado.

Inspeccionada más de cerca, sin embargo, este carácter elusivo de la ley trascendente se revela como un espejismo: es un delirio necesario, una ilusión de la perspectiva, pues si la ley siempre nos elude, no se debe a su trascendencia, sino a que no tiene ningún interior. Siempre es aplazada de una instancia a otra, de una oficina a la siguiente, pues no es otra cosa que este movimiento de aplazamiento; coincide con este movimiento perpetuo de evasión. El inconmensurable secreto detrás de alguna puerta cerrada, detrás de alguna fachada inescrutable, no es un secreto en absoluto: no hay secreto fuera de este movimiento metonímico, que puede verse como el movimiento del deseo. Si la ley no tiene interior, tampoco tiene exterior: uno está siempre ya dentro de la ley, no hay fuera de la ley, la ley es pura inmanencia: «El ilimitado campo de la inmanencia en lugar de la trascendencia infinita», para citar a Deleuze y Guattari[3], pues esta segunda explicación la ha hecho justamente famosa su libro sobre Kafka, una de las interpretaciones recientes más influyentes.

De manera que lo que en la primera explicación aparecía como pura trascendencia, en la segunda explicación es visto como pura inmanencia. En la primera explicación uno está siempre-ya e irremediablemente excluido; en la segunda uno está siempre incluido y no hay ninguna trascendencia, uno está atrapado en la inmanencia de la ley, que es al mismo tiempo la inmanencia del deseo. ¿Tiene uno que decidir entre las dos, unirse a un campo

[2] Véase J. Derrida, «Préjugés, devant la loi», en J.-F. Lyotard, *La faculté de juger,* Paris, Minuit, 1985, p. 122 y *passim.*

[3] G. Deleuze y F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure,* Paris, Minuit, 1975, p. 79 [ed. cast.: *Kafka. Poruña literatura menor,* México, Era, 1978, p. 77],

o al otro? ¿Son irreconciliables las dos explicaciones? Aunque la segunda lectura es sin duda mucho más útil y efectivamente disipa los malentendidos provocados por la primera, quizá sigue sin cubrir del todo lo que está en juego en Kafka. Al promover la dimensión de la pura inmanencia, quizá elude, reduce y evita una paradoja: la paradoja de la aparición de una trascendencia en el mismo corazón de la inmanencia... O, más bien, de la manera en que la inmanencia siempre se dobla e intersecta consigo misma. O, para decirlo de otro modo: podría no haber interior, podría no haber exterior, pero el problema de la intersección permanece.

Lacan, hasta donde yo sé, nunca menciona a Kafka en su obra publicada, de manera que realmente parece ser su interlocutor mudo e invisible. Pero sí que encontramos un par de referencias pasajeras en sus seminarios hasta ahora inéditos, y uno de ellos tiene que ver directamente con nuestro tema aquí. En su seminario sobre la «Identificación» *(Seminario LX, 1962/1963),* Lacan desarrolla por primera vez, con cierta extensión, su empleo de la topología. Toma la «imagen» de un bocel, y ve el problema del deseo del sujeto en términos topológicos, traduciendo su máxima de que «el deseo del sujeto es el deseo del Otro» en el problema del establecimiento de una comunicación, un paso entre dos boceles, el del sujeto y el del Otro. Esto requiere la invención de un cierto modelo topològico en el que la curvatura del espacio establecería un vínculo entre el interior y el exterior. Él habla de una analogía irreducible que es «imposible excluir de lo que [para el sujeto] se llama el interior y el exterior, de modo que uno y otro se interpenetran y mandan mutuamente» (sesión del 21 de marzo de 1962). Como ejemplo chocante de tal modelo topològico, recurre a Kafka, dando una precisa referencia del estupendo relato de Kafka *La madriguera,* uno de los últimos suyos[4]. La complicada arquitectura de la madriguera, con sus laberínticos pasadizos y sus entradas (verdaderas y falsas), el problema de la

[4] *Der Bau,* escrito a finales de 1923 y publicado tras la muerte de Kafka por Max Brod, a quien se debe también el excelente título. El término alemán es imposible de traducir en toda su ambigüedad. Puede significar el proceso de edificación, la construcción; el resultado de la edificación, el edificio, la estructura, la elaboración (de un truco, de una novela...); una cárcel, una madriguera, un agujero en el suelo, una mina. La oscilación no se da sólo entre el resultado (estableciendo una equivalencia entre «proceso» y «estructura»), sino también entre erigir un edificio y cavar un agujero.

ocultación y la huida, de pasar de un pasadizo al siguiente, del interior al exterior: todo esto provee el paradigma perfecto para lo que Lacan busca. La madriguera es el lugar en el que uno se supone que está salvo, bien metido allí dentro, pero todo el relato muestra que el lugar más íntimo del refugio es el lugar de más riesgo; el interior está inherentemente fusionado con el exterior. Pero esta estructura no sólo se relaciona con la arquitectura y la organización del espacio, sino que tiene que ver con «algo que existe en lo más íntimo de los organismos», su organización interna y su relación con el exterior. De hecho, el hombre parece ser «el animal de la madriguera, el animal del bocel» *[l'animal du terrier, l'animal du tore],* y el recurso de Kafka a la animalidad -uno de sus expedientes favoritos, sobre el cual volveremos- depende por consiguiente, de un modelo mínimo que vincula al ser humano en cuanto un organismo «animal» con lo social y lo simbólico; hay «una anastomosis»[5] entre ambos. Pasan del uno al otro en un espacio curvo en el que no pueden ni oponerse ni cancelarse. Está, por un lado, la equivalencia del organismo y la madriguera, ampliamente demostrada en el relato de Kafka, y por otro la exposición de la madriguera al exterior, la interconexión topológica entre ellos[6].

Desde aquí uno puede dar un salto a Agamben, pues la conexión inmediata entre la «animalidad» y la ley, tan central en Kafka, es también la piedra angular de los esfuerzos de Agamben y en particular de su lectura de Kafka, donde la «nuda vida» y la ley aparecen como las dos caras de una misma moneda. Pero Agamben llegó a esto por un camino muy diferente: mediante una reflexión sobre el problema de la soberanía, sobre lo que él llamó «la inclusión exclusiva o la exclusión inclusiva», el punto de excepción inscrito en la ley misma, el punto que puede suspender la validez

[5] Lacan emplea un término sumamente técnico, utilizado sobre todo en medicina, que Shorter explica como «intercomunicación entre dos vasos, canales o ramas, mediante un canal de conexión adicional. Originariamente dicho de las interconexiones entre las arterias y las venas, etc.; ahora de las de cualquier sistema ramificado".

[6] Otra mención pasajera a Kafka se encuentra en el seminario de Lacan *D'un Autre a l'autre* (1968/1969). En la sesión del 11 de junio de 1969, Lacan propone el Caballo de Troya, con su panza vacía, «la sede vacía», que oculta al objeto peligroso, como un buen modelo del gran Otro, donde Troya misma, por extensión, aparece como «el castillo kafkiano».

de las leyes y tiene una «interconexión» inmediata con la nuda vida. En las primeras páginas de su libro define la soberanía, siguiendo a Cari Schmitt, como una paradoja:

> El soberano está al mismo tiempo fuera y dentro del ordenamiento jurídico... El soberano, al tener el poder legal de suspender la validez de la ley, está legalmente situado fuera de la ley. Esto significa que la paradoja puede formularse igualmente de este modo: «La ley es exterior a sí misma», o más bien: «Yo, el soberano, que estoy fuera de la ley, declaro que no hay afuera de la ley»[7].

De manera que la soberanía se basa estructuralmente en una excepción incluida en la ley como su propio punto de exterioridad. El soberano es aquel que puede suspender el orden legal y proclamar el estado de emergencia en el que las leyes dejan de ser válidas y la excepción se convierte en la regla. En el extremo opuesto del soberano tenemos a su figura inversa, el punto contrario de la excepción, que es el *Homo sacer:* la nuda vida excluida de la ley de tal modo que puede matársela con impunidad, pero sin entrar en el terreno del sacrificio. Estando fuera de la ley, expuesta su nuda vida a ser matada con impunidad, el *Homo sacer* está expuesto a la ley como tal en su pura validez. El estado de emergencia es el imperio de la ley en su forma pura: precisamente el exceso de la validez más allá del significado (*Geltung ohne Bedeutung,* para emplear la expresión de la correspondencia de Gershom Scholem con Walter Benjamín en los años treinta), la suspensión de todas las leyes, y por tanto la institución de la ley como tal. Podríamos decir: Kafka es la literatura del estado permanente de emergencia. El sujeto está a merced de la ley más allá de todas las leyes, sin defensa alguna; puede ser arbitrariamente despojado de todas sus posesiones, incluida su nuda vida. La ley funciona como su propia transgresión. Los héroes de Kafka son siempre *Homines saetí,* expuestos a la pura validez de la ley que se manifiesta como lo opuesto a ella misma. Kafka ha convertido al *Homo sacer* en la figura literaria central, mostrando de ese modo un cierto desplazamiento en el funcionamiento de la ley

[7] G. Agamben, *Homo sacer,* París, Seuil, 1997, p. 23 led. cast.: *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida,* Valencia, Pre-Textos, 1998, p. 271.

que tuvo lugar en el paso al siglo xx e inauguró una nueva era, con muchas consecuencias drásticas que definirán ese siglo.

Agamben propone una lectura optimista, por así decir, de la parábola *Ante la ley,* precisamente en el punto en el que la mayoría de los intérpretes meramente han visto la derrota del campesino. La puerta de la ley está siempre abierta, el guardián no impide al hombre entrar, pero al hombre le parece imposible entrar por la puerta abierta. La misma condición de abierta inmoviliza; el sujeto se queda atemorizado y paralizado delante de la puerta abierta, en una posición de exclusión de la ley, pero ésta es precisamente la forma de su inclusión, pues así es como la ley ejerce su dominio sobre él. Ante la ley uno está siempre dentro de la ley, no hay ningún lugar ante la ley, la misma exclusión es inclusión. Es cierto que el hombre nunca consigue entrar en la ley; muere de este lado de la puerta y, cuando está muriendo, se entera de que esta puerta estaba reservada solamente para él. Pero la última frase reza: «Esta puerta fue hecha solamente para ti. Ahora voy a cerrarla. / *Ich gehe jetzt und schließe ihn*» (p. 4 [ed. cast. cit.: vol. IV, p. 1133D. Pero si la misma condición de abierta de la ley es la forma pura de su condición de cerrada y de su validez y poder sin matices, entonces el hombre consiguió una proeza sumamente extraordinaria: consiguió el logro de cerrarla. La puerta cerrada, en esta lectura, es una oportunidad de liberación, pone un límite a la inmanencia pura. Hay que reconocer que no lo logró más que a costa de su propia vida, de modo que la ley sólo es interrumpida cuando él está muerto; una lectura sería: la ley únicamente no tiene poder sobre los muertos, uno no tiene ninguna oportunidad mientras está vivo. Sin embargo, hay una perspectiva de cerrarla, de invalidar la ley con sólo que uno persista lo suficiente. ¿Era el campesino tan ingenuo o tan sagaz? Por un lado, era muy tímido, se dejó someter muy rápidamente, fue fácilmente desviado de su intención inicial, se lo intimidó enseguida. Pero, por otro lado, mostró una increíble tenacidad, persistencia y determinación. Fue una lucha hasta el agotamiento; cierto que consiguieron agotarlo completamente con la puerta abierta, pero al final es él el que agota a la ley. Si uno está preparado para persistir hasta el final, puede acabar con la validez de la ley.

Ésta parece una estrategia desesperada, pero ¿qué otras estrategias hay en este aprieto imposible? Si siempre hay una vía para escapar de un lugar cerrado, para salir de un lugar abierto

no parece haber ninguna. Por eso es por lo que Kafka es por lo general mal interpretado como el deprimente autor de la falta total de salida, pero ahí es donde la solución de la pura inmanencia no ofrece en absoluto una buena respuesta. En lo que sigue examinaré tres estrategias que ofrecen una salida, por así decir, y las tres están conectadas con la cuestión de la voz: precisamente como un punto paradójico.

¿Por qué la voz? ¿Qué es lo que sitúa a la voz en una posición estructural y privilegiada? La ley siempre se manifiesta por medio de algún objeto parcial, por medio de un vislumbre, un diminuto fragmento del que uno es inesperadamente testigo y que, en su fragmentación, sigue siendo un misterio: por pedazos; por criados, guardias, camareras; por trivialidades, por la basura, el rechazo de la ley. La validez global sin significado es epitomizada por objetos parciales, y esos objetos bastan para la constricción de fantasías, para capturar el deseo. Y entre ellos está la voz, la voz sin sentido de la ley. La validez de la ley puede adscribirse a una voz sin sentido.

Cuando el agrimensor K. llega al pueblo al pie del castillo, se aloja en una posada, y está ansioso por aclarar la naturaleza de su misión. A él lo mandaron llamar, fue convocado, y él quiere saber por qué, así que llama al castillo: utiliza este invento reciente, el teléfono. Pero ¿qué oye al otro lado de la línea? Sólo una voz que es una especie de canto, o rumor, o murmullo, la voz en general, la voz sin matices.

> El auricular emitió un rumor de una clase que K. nunca antes había oído por teléfono. Era como el zumbido de incontables voces infantiles... pero no era un zumbido, más bien el eco de voces cantando a una distancia infinita... fundidas de manera imposible en un único agudo pero resonante sonido que vibraba en el oído como si estuvieran intentando penetrar más allá de la mera audición[8].

No hay ningún mensaje, pero la voz basta para dejarlo estupefacto, él queda de repente paralizado: «Se hallaba impotente

[8] F. Kafka, *The Castle,* Nueva York, Schocken Books, 1995, p. 27 [ed. cast.: *El castillo,* en *Obras completas,* cit., vol. III, p. 808)].

ante el teléfono». Está hechizado. Pasmado. Éste no es más que un ejemplo escogido al azar entre muchos.

La intervención de una voz en esta coyuntura es crucial y necesaria. La voz es lo que mejor epitomiza la validez más allá del significado, está estructuralmente situada en el punto de excepción de la ley. Pues la ley es únicamente la ley en la medida en que está escrita, esto es, en que se le ha dado la forma en que está universalmente a disposición de todos, siempre accesible e inalterable... Pero con Kafka nunca podemos llegar al lugar en el que está escrita para comprobar lo que dice; el acceso es siempre denegado, el lugar de la letra es infinitamente elusivo. La voz es precisamente lo que no puede ser comprobado, está siempre cambiando y huyendo, es lo no-universal *par excellence,* es lo que no puede ser universalizado. Por eso es también por lo que al *superego,* el reverso de la ley, siempre lo representa una voz[9]. Y aquí es donde Lacan hace uso del *shofar:* este antiguo y primitivo instrumento empleado en los rituales judíos es la representación de la supuesta voz del padre primordial agonizante que sigue resonando para así dotar a la letra de autoridad. La letra de la ley, a fin de cobrar autoridad, tiene que estar basada, en cierto punto, en la voz tácitamente presupuesta que asegura que la letra no es «letra muerta», sino que ejerce poder, y un poder que se puede activar. De manera que la voz está estructuralmente en la misma posición que la soberanía, lo cual significa que puede cuestionar la validez de la ley; la voz se halla en el punto de excepción, la excepción interna que amenaza con convertirse en la regla, y a partir de este punto muestra una profunda complicidad con la nuda vida. La emergencia es la aparición de la voz en posición de mando; su existencia oculta se hace de repente abrumadora y devastadora. La voz está precisamente en el ilocalizable lugar en el interior y el exterior de la ley al mismo tiempo, y constituye, por consiguiente, una amenaza permanente de estado de emergencia. Y con Kafka la excepción se ha convertido en la única regla. La letra de la ley está escondida en algún lugar inaccesible y es posible que ni si-

[9] De ahí que quepa extraer la consecuencia de que la voz se halla en el extremo opuesto del imperativo categórico kantiano, y es crucial trazar la línea entre la ley moral y el *superego.* Véase A. Zupancic, *Ethics of the Real: Kant, Lacan,* Londres y Nueva York, Verso, 2000, pp. 140-167.

quiera exista, es algo que se supone, y en su lugar no tenemos más que voces.

Si recordamos brevemente el empleo que Lacan hace de Kafka, podríamos ir incluso más lejos y afirmar que la voz es «la anastomosis», la interconexión entre el organismo «animal» y lo simbólico. La voz ata el lenguaje, el significante, al cuerpo: es el paso entre los dos, el lugar en el que el uno «comunica» con el otro, se introduce en el otro, estructuralmente el cruce entre el interior y el exterior. Presenta un problema topològico, pues no es ni una parte del cuerpo ni una parte del significante, y sin embargo los dos pueden mantenerse juntos únicamente por este paso, que es el punto de la ambigüedad absoluta.

ULISES

K. queda hechizado por la voz que emana del castillo a través del teléfono, del mismo modo que el viajero queda hechizado por el canto de las sirenas. ¿Cuál es el secreto de esa voz irresistible? Kafka tiene una respuesta en su relato corto *El silencio de las sirenas (Das Schweigen der Sirenen),* escrito en octubre de 1917 y publicado en 1931 por Max Brod, al que también debe el título. En estas historias, las sirenas son irresistibles porque guardan silencio; pero Ulises, sin embargo, consigue burlarlas. Ésta es la primera estrategia, el primer modelo de huida de la imparable fuerza de la ley.

«Para protegerse de las sirenas, Ulises se tapó los oídos con cera y se hizo atar al mástil de su nave» (p. 430 [ed. cast. cit.: vol. IV, p. 1323]). La primera frase es ya uno de los admirables *coups de forcé* de inicio de Kafka... Como, por ejemplo, el párrafo inicial de su novela *América,* donde nos encontramos a su héroe, Karl Rofémann, llegando en barco al puerto de Nueva York y admirando la Estatua de la Libertad con su espada levantada en dirección al sol. Casi no nos damos cuenta, pero ¿dónde está la espada de la Estatua de la Libertad? Aquí tenemos a Ulises tapándose los oídos y atado al mástil, mientras que en la leyenda fueron los remeros los que tenían tapados los oídos con cera, mientras Ulises era atado al mástil. Había una división del trabajo: es más, el modelo mismo de la división del trabajo, si seguimos el argumento desarrollado por Adorno y Horkheimer en *La dialéctica de la*

Ilustración. Hay una nítida división entre aquellos condenados a la sordera y el trabajo, y los que oyen y gozan, extraen placer del arte, pero están atados sin remedio al mástil. Ésta es la imagen misma de la división entre el trabajo y el arte, y éste es el lugar para comenzar a examinar la función del arte, en su separación de la economía del trabajo y la supervivencia... Ésto es, en su impotencia. El placer estético es siempre un placer encadenado, frustrado como está por los límites a él asignados, y por eso es por lo que el encuentro de Ulises con las sirenas es tan ejemplar para Adorno y Horkheimer.

El Ulises de Kafka combina ambas estrategias, la aristocrática y la proletaria; toma dobles precauciones, aunque todos saben que es inútil: el canto de las sirenas podría atravesar cualquier cera, y la verdadera pasión podría romper cualesquiera cadenas. Pero las sirenas tienen un arma mucho más eficaz que su voz: su silencio, esto es, la voz en su estado más puro. El silencio que es insoportable e irresistible, la última arma de la ley. «Aunque en realidad nunca ha ocurrido, sigue siendo concebible que alguien hubiera podido escapar a su canto; pero nunca, desde luego, a su silencio» (p. 431 [ed. cast. cit.: 13231). Al silencio no podemos resistirnos, por la misma buena razón de que no hay nada a lo que resistirse. Éste es el mecanismo de la ley en su expresión mínima: no espera nada de uno, no da ninguna orden, uno siempre puede oponerse a las órdenes y los decretos, pero no al silencio. El silencio es la forma misma de la validez de la ley más allá de su significado, el punto cero de la voz, su encarnación pura.

Ulises es ingenuo; confía puerilmente en sus recursos, y pasa navegando por delante de las sirenas. Las sirenas no simplemente guardan silencio; fingen cantar: «Vio cómo sus gargantas subían y bajaban, cómo se hinchaban sus pechos, cómo se les llenaban de lágrimas los ojos, cómo entreabrían los labios» (p. 431 [ed. cast. cit.: 1323]). Si supiésemos que guardaban silencio, estaríamos perdidos. Él imaginó que había escapado a su poder con su ingeniosa argucia, y en la primera explicación se nos lleva a suponer que fue su ingenuidad la que lo salvó.

Sin embargo, la verdad del relato quizá no está en absoluto en su ingenuidad: «Quizá él se había dado cuenta, por más que esto sea inconcebible para la mente humana, del silencio de las sirenas, y meramente representó tamaña farsa para ellas y para los dioses como una especie de escudo». El sagaz y ladino Uli-

ses, el picaro y astuto Ulises: Homero casi nunca deja de acompañar su nombre con uno de estos epítetos. ¿Es el fingimiento de un acto de ingenuidad su última picardía? De modo que en la segunda explicación las burló fingiendo no oír que en realidad no había nada que oír. Ellas hacían los movimientos del canto; él hacía los movimientos de no oír su silencio.

Uno podría decir que su treta tiene la estructura del chiste judío más famoso, el paradigma de los chistes judíos, en el que un judío le dice a otro en la estación de ferrocarril: «Si dices que vas a Cracovia, quieres que yo crea que vas a Lemberg. Pero yo sé que en realidad vas a Cracovia. Así que ¿por qué me mientes?»[10]. De modo que por extensión podría imaginarse la reacción de las sirenas: «¿Por qué finges que no oyes nada, cuando en realidad no oyes nada? ¿Por qué finges no oír, cuando nosotras sabemos muy bien que no hay nada que oír? Finges para que yo piense que no oyes nada, cuando yo sé muy bien que en realidad no oyes nada». El chiste judío es el triunfo de Ulises; consigue contrarrestar una farsa con otra. En el chiste, el primer judío, el que simplemente dijo la verdad sobre su destino, es el ganador, pues la carga de la verdad y la mentira consiguió transferírsela al otro, que sólo podría responder con un ataque de histeria. Uno se queda con la misma duda que en nuestro relato: ¿el que decía la verdad era ingenuo o astuto? Ésta es exactamente la pregunta que quedaba en el aire con el campesino muerto en el umbral de la ley. La estrategia de Ulises tal vez no guarda relación con la estrategia del campesino: Ulises contrarresta la farsa con una farsa, el campesino contrarresta el aplazamiento con un aplazamiento, el agotamiento con el agotamiento: consigue agotar al agotamiento, poner fin al aplazamiento, cerrar la puerta.

[10] Éste, por supuesto, es uno de los grandes ejemplos del libro de Freud sobre el chiste: *Jokes and their Relation to the Unconscious,* Harmondsworth, Pelica Freud Library 6,1976, p. 161 [ed. cast.: *El chiste y su relación con lo inconsciente,* en *Obras completas,* vol. III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972, p. 10931- En el «índice de chistes» al final del volumen, la lacónica referencia a este chiste es «La verdad una mentira (judío)», y de hecho, como he tratado de argumentar en otro lugar, este chiste epitomiza de la manera más económica el problema que el «judaismo» representa para la cultura occidental: el carácter indistinguible de la verdad y la mentira, el hecho de que no sólo se parecen, sino que en realidad coinciden, de manera que el «judaismo» parece socavar el mismo fundamento de la capacidad del lenguaje de decir la verdad. Éste es el problema de los «judíos»: parecen exactamente como nosotros, lo mismo que la mentira parece exactamente la verdad.

Esto no funciona con las sirenas. De hecho, éstas son derrotadas. «Ya no tenían ningún deseo de seducir; todo lo que querían era conservar tanto como pudieran el fulgor que emanaba de los grandes ojos de Ulises» (p. 431 [ed. cast. cit.: 1323D- ¿Se vieron de pronto anhelantes de aquel que conseguía escapar? «Si las sirenas hubiesen poseído consciencia, habrían sido aniquiladas en aquel momento. Pero siguieron como estaban; todo lo que había pasado es que Ulises se les había escapado» (p. 432 [ed. cast. cit.: p. 1342]). No tienen consciencia, toda su conducta consiste en fingir movimientos, son autómatas, están inanimadas, son máquinas que imitan la humanidad, *cyborgs,* y por eso su derrota no puede tener ningún efecto. Éste ha escapado, pero eso no puede desmantelar el mecanismo.

¿De modo que uno combate la ley haciendo oídos sordos a ella? ¿Puede uno fingir que no oye su silencio? Ésta no es una estrategia sencilla, desafía la comprensión humana, dice Kafka, es alucinante. Requiere una astucia suprema, pero no cierra la ley. Ulises fue una excepción y todos los demás son la regla.

JOSEFINA

Pasemos ahora a otra estrategia que de nuevo tiene a la voz como su centro, esta vez una voz que puede situarse en una posición desde la que podría contrarrestar la voz, o el silencio, o la ley. 'Josefina la cantora, o el pueblo de los ratones» *(Josephine die Sängerin oder das Volk der Mäuse)* es en realidad el último relato escrito por Kafka, en marzo de 1924, un par de meses antes de morir. Por ser el último, necesariamente nos invita a leerlo como su testamento, su última voluntad, el *point de capitón,* el punto de acolchado, el punto privilegiado que arrojará alguna última luz sobre su obra, que dará una pista que ilumine, definitivamente, todo lo anterior. Y es sin duda irónico que esta pista, esta sutura, la proporciona no solamente la voz, sino la más pequeña de las voces, el mínimo chillido microscópico[11], y uno está estructuralmente in-

[11] El diccionario alemán ofrece la siguiente expresión: *das trägt eine Maus auf den Schwanz fort,* para una cantidad tan pequeña que un ratón podría llevarla en la cola (con toda la ambigüedad que en alemán [y en español] tiene esta palabra, cola / pene): en esloveno hay una expresión bastante vulgar, «pene

clinado a tomar este minúsculo pío como el hilo conductor que podría iluminar retroactivamente la oscuridad de Kafka.

Tenemos la vasta cuestión de los múltiples empleos que hace Kafka del reino animal, que son tan prominentes en su obra: Deleuze y Guattari se ocupan de esto con cierta extensión. Tenemos, algo más famosa, la conversión en animal de Gregor Samsa, que afecta, entre otras cosas, a su voz, los incomprensibles sonidos chirriantes que salen de su boca cuando intenta justificarse ante el jefe. «"Ésa no era una voz humana", dijo el jefe...» (p. 98 [ed. cast.: *La metamorfosis,* en *Obras completas,* cit., vol. II, p. 401]); es el significado reducido a la pura voz sin sentido, reducido a lo que Deleuze y Guattari llaman la pura intensidad. La pregunta general puede formularse del siguiente modo: ¿está la animalidad fuera de la ley? La primera respuesta es: en absoluto. Los animales de Kafka nunca están vinculados a la mitología, nunca son alegóricos ni metafóricos. Ésta es la famosa frontera trazada por Deleuze y Guattari: «La metamorfosis es lo contrario de la metáfora»[12], y Kafka es tal vez el primer autor totalmente no-metafórico. Las sociedades animales, los ratones y los perros[13], a las que volveremos dentro de un momento, están siempre organizadas «exactamente igual» que las sociedades humanas[14], lo cual significa que los ani-

de ratón», que significa la cosa más pequeña imaginable, aquello que no se puede concebir nada más pequeño; la voz del ratón es de ese orden de magnitud. Pene de ratón: ¿un circunloquio para la castración? ¿Es Josefina un *castrato?* ¿Es éste el secreto de su voz?

[12] Deleuze y Guattari, *Kafka,* p. 40 [ed. cast. cit.: p. 371. «Ya no hay un sentido propio y un sentido figurado, sino una distribución de estados en el abanico de la palabra... No se trata de una semejanza entre un comportamiento animal y uno humano, menos aún de un juego de palabras. Ya no hay un hombre ni un animal, pues cada uno desterritorializa al otro... El animal no habla "como" un humano, sino que extrae del lenguaje las tonalidades sin significado...» (p. 40 [ed. cast. cit.: p. 371).

[13] Aquí debería recordarse también el tejón de *La madriguera,* el relato usado por Lacan. El tejón es el animal antisocial, el excavador solitario, el animal de una total exclusión de la sociedad, pero a partir de ese punto tiene que ocuparse tanto más del opresivo e insondable gran Otro. Y deberíamos también recordar que el relato de la madriguera es también el relato de la voz: el gran Otro se manifiesta en último término como la voz. Lo que desconcierta absolutamente al tejón en su madriguera de intrincado diseño es el enigmático silbido, el constante débil sonido zumbante cuyo origen no es capaz de descubrir.

[14] Examinado el asunto más de cerca, en muchos respectos ratas y perros se parecen extrañamente a los judíos y al destino de éstos, como varios intér-

males son siempre animales desnaturalizados, desterritorializados; en ellos no hay nada precultural, inocente ni auténtico. Por otro lado, sin embargo, representan pese a todo lo que Deleuze y Guattari llaman *la ligne defuite,* una cierta línea de fuga. La conversión en animal de Gregor Samsa significa su huida del mecanismo de su familia y de su trabajo, la salida de todos los papeles simbólicos que había asumido; su condición de insecto es al mismo tiempo su liberación. La metamorfosis es un intento de escapar, aunque fallido. Pero en esto hay un doble filo: la conversión en animal puede leerse en el primer nivel como la conversión en aquello que la ley ha hecho de los sujetos, esto es, los ha reducido a la vida animal sin más, la clase más baja de animalidad representada por los insectos, el desagradable enjambre reptante que se ha de descontaminar, la animalidad no-sacrificial (el insecto es el anti-cordero) que evoca la nuda vida del *Homo sacer.* La ley trata a los sujetos como insectos, como la metáfora expone, pero Gregor Samsa destruye la metáfora al tomársela literalmente, al literalizarla; de manera que la metáfora se desmorona, la distancia de la analogía se evapora y la palabra se convierte en la cosa. Pero al asumir plenamente la posición de la nuda vida, la reducción a la animalidad, aparece una *ligne defuite:* no como algo exterior a la ley, sino en la base de la plena asunción de la ley. La animalidad es el exterior interno al que se dota de ambivalencia precisamente en el punto de plena realización del presupuesto implícito de la ley, presentando constantemente el caso de lo que Lacan llamaba la anastomosis.

pretes han señalado, pero no entraré en esto. Véase «Hasta donde yo sé, no hay criaturas que vivan en tan gran dispersión como nosotros los perros...; nosotros, cuyo único deseo es permanecer juntos... nosotros, más que todos los demás, vivimos tan ampliamente separados los unos de los otros; entregados a extrañas vocaciones que a menudo resultan incomprensibles incluso para nuestros vecinos caninos, ateniéndonos firmemente a leyes que no son las del mundo de los perros, sino que en realidad están dirigidas contra él» (pp. 279-280 [ed. cast.: *Investigaciones de un perro,* en *Obras completas,* vol. IV, Barcelona, Teorema, 1983, pp. 1368-13691)- En ambos casos hay una metáfora —vivir como un perro, pobre como una rata- que es destruida por la literalización. Al hablar de ratas deberíamos también tener en cuenta la conexión de la palabra alemana, *Maus,* con *mauscheln,* con todas sus connotaciones en alemán (un verbo derivado de la palabra yiddish para Moisés, *Mausche,* y que significa hablar yiddish y por extensión hablar de un modo incomprensible, y por extensión negocios secretos, asuntos ocultos, engaño).

La voz de Josefina plantea un problema diferente. No es una cuestión de metamorfosis, sino de la aparición de otra clase de voz en medio de una sociedad gobernada por la ley; una voz que no sería la voz de la ley, aunque parecería imposible distinguirlas. La voz de Josefina está dotada de un poder especial en medio de esta raza enteramente antimusical de ratones. (Un paréntesis: lo que curiosamente tienen Freud y Kafka en común, aparte de las evidentes analogías de sus orígenes judíos y de compartir el mismo momento histórico y el espacio de Europa central, es su afirmación de que los dos son completamente antimusicales, de que la música es algo que no comprenden en absoluto. ¿No podría decirse que esta carencia de dotes musicales es la mejor entrada en la susceptibilidad a la voz?)

¿Y qué tiene de tan especial la voz de Josefina?

> Entre los íntimos nos admitimos libremente unos a otros que, como canto, el canto de Josefina no es nada fuera de lo comente. Para empezar, ¿es canto?... ¿No será quizá un simple chillido [silbido, *pfeifen*V Y chillar es algo que todos sabemos lo que es, es una auténtica aptitud artística de nuestro pueblo o, mejor, no una mera aptitud, sino una expresión característica de nuestra vida. Todos chillamos, pero por supuesto a nadie se le ocurre ni en sueños que nuestro chillido sea un arte, chillamos sin pensarlo, de hecho sin darnos cuenta, y hay incluso muchos entre nosotros que no tienen ninguna consciencia de que chillar es una de nuestras características... Josefina... apenas supera el nivel de nuestro chillido habitual... (p. 361 [ed. cast.: *Obras completas,* cit., vol. IV, p. 1242]).

Josefina meramente chilla, silba, como todos los ratones hacen, todo el tiempo, aunque de una manera menos lograda que los demás. «El chillido es el habla diaria de nuestro pueblo...» (p. 370 [ed. cast. cit.: p. 1251]): esto es, el habla menos el significado. Sin embargo, su canto es irresistible; ésta no es una voz corriente, aunque es indistinguible de otras por sus rasgos positivos. Siempre que se pone a cantar -y lo hace en lugares impredecibles y a horas impredecibles: en medio de la calle, en cualquier parte-, una multitud se congrega inmediatamente para escuchar, completamente embelesada. De manera que este chillido del todo corriente es situado de repente en un lugar especial; todo su poder se lo debe al lugar que ocupa, como en la definición de la sublimación en

Lacan: «Elevar un objeto a la dignidad de la cosa». Josefina misma bien puede estar convencida de que su voz es muy especial, pero «no puede distinguirse» de cualquier otra. Estamos en 1924, diez años después de que Duchamp expusiera su *La rue de bicyclette* (1913), la rueda de una bicicleta corriente, ese objeto artístico que misteriosamente se parece a cualquier otra rueda de bicicleta. Como Gérard Wajcman dice, Duchamp inventó la rueda del siglo xx[15]. Hay un acto de pura *creatio ex nihilo*... O, más bien, *creatio ex nihilo* a la inversa: la rueda, el objeto de la producción de masas, no es creado de la nada; más bien, ella crea la nada, la brecha que la separa de todas las demás ruedas y presenta la rueda en su puro ser-objeto, privada de todas sus funciones, de repente en su extraña sublimidad.

La voz de Josefina es la extensión del *ready-made* a la música. Todo lo que hace es introducir una brecha, la imperceptible grieta que la separa de todas las demás voces sin dejar de ser absolutamente lo mismo —una mera nada en la voz» (p. 367 [ed. cast, cit.: p. 1248])-- Esto puede comenzar en cualquier parte, en todas partes, a cualquier hora, con cualquier clase de objeto: éste es el arte del *ready-made,* y todo es *ready-made* para el arte. Es como la repentina intrusión de la trascendencia en la inmanencia, pero una trascendencia que se queda en medio mismo de la inmanencia y parece exactamente lo mismo, la diferencia imperceptible en la misma mismidad. Su arte es el arte de la brecha mínima[16], y ésta es la nuez más dura de cascar.

> Cascar una nuez no es verdaderamente ninguna proeza, así que nadie se atrevería jamás a congregar a un auditorio para entretenerlo cascando nueces. Pero si de todos modos lo hace y logra su propósito de entretener al público, entonces no puede tratarse simplemente de cascar nueces. O bien se trata de cascar nueces, pero resulta que el arte de cascar nueces nos ha pasado inadvertido porque éramos demasiado duchos en él y este recién llegado a él nos muestra por primera vez su naturaleza

[15] Véase G. Wajcman, *L'objet du siècle,* París, Verdier, 2000 [ed. cast.: *El objeto del siglo,* Buenos Aires, Maorrortu, 2000] como el mejor comentario sobre Duchamp.

[16] En esta nota sólo puedo añadir que esto tiene resonancias del problema de Kierkegaard: cómo introducir una brecha en la continuidad como la trascendencia en la inmanencia.

real, encontrando incluso útil, para provocar un mayor efecto, ser un poco menos experto en cascar nueces que la mayoría de nosotros (pp. 361-362 [ed. cast. cit.: pp. 1242-12431).

Así que cualquier voz casca nueces, siempre y cuando pueda crear la nada a partir de algo. El genio de Josefina consiste en carecer de todo talento, lo cual la hace tanto más genial. Un cantante consumado y con una sólida formación nunca habría logrado semejante proeza.

Josefina es la artista popular, la artista del pueblo, por lo cual el pueblo la cuida como el padre cuida al hijo, mientras que ella está convencida de que es ella quien cuida del pueblo; cuando éste se encuentra «en una mala situación política o económica, se supone que el canto de ella lo salva», y «si no aleja la desgracia, al menos nos da fuerzas para soportarla» (p. 366 [ed. cast. cit.: p. 1247]). Su voz es una voz colectiva, ella canta para todos, ella es la voz del pueblo, que por lo demás forma una masa anónima. «Este chillido, que ella lanza allí donde todos los demás están entregados al silencio, es casi como un mensaje del pueblo a cada uno de los individuos» (p. 367 [ed. cast. cit.: p. 1248]). A la inversa, ella encarna a la colectividad y relega a sus oyentes a su individualidad. Su carácter único se opone a la colectividad del pueblo: éste es siempre tratado *en masse,* muestra la uniformidad de sus reacciones, pese a algunas divergencias menores de opinión, y su opinión sin sentido es transmitida por el narrador (el *Erzählermaus,* como dice algún comentarista), el portador de la *doxa*[11]. Ellos son no-individuos, mientras que ella, en el otro extremo de la escala, es la excepcional, la individualidad elevada que representa, y puede despertar, la individualidad perdida de los otros.

Pero en su papel de la artista ella es también la *prima donna* caprichosa; ahí está toda la comedia de la reivindicación de sus derechos. Ella quiere estar exenta del trabajo, requiere privilegios especiales, el trabajo, según dice, es perjudicial para su voz, ella quiere que se la honre debidamente por sus servicios, ella quiere que se le reserve un lugar especial. Ella «no quiere la mera

[17] Kafka, en el manuscrito, tachó cuatro ocasiones en las que el narrador habla en primera persona: la suya es la voz del anonimato, y debe permanecer sin un «yo».

admiración, ella quiere ser admirada exactamente de la manera por ella prescrita» (p. 362 [ed. cast. cit.: p. 12431). Pero el pueblo, pese a su estima general por ella, no quiere oír nada de esto: es frío en su juicio, la respeta, pero quiere que siga siendo una de ellos. Y ahí está toda la charada del artista que no es apreciado como merecería, ella no recibe los laureles que cree que le corresponden, ella presenta un acto ridículo como el genio incomprendido por sus contemporáneos. Como protesta, anuncia que abreviará sus coloraturas -esto les dará una lección-, y quizá lo hace, sólo que nadie se da cuenta. Ella no cesa en toda clase de caprichos, deja que le supliquen, y sólo de mala gana accede. Es la comedia del narcisismo herido, de la megalomanía, del *ego* hinchado, de la alta misión de la rimbombante vocación del artista. Así que un buen día deja, en efecto, de cantar, firmemente convencida de que producirá un enorme escándalo, pero eso a nadie le importa un bledo, todo el mundo sigue con sus cosas como de costumbre, sin percatarse de que falta algo; esto es, sin darse cuenta de la carencia de la carencia, de la ausencia de la brecha.

> Es curioso lo equivocada que está en sus cálculos esa criatura tan lista, tan equivocada que se diría que no ha hecho ningún cálculo en absoluto, sino que sólo se deja llevar por su destino, el cual en nuestro mundo no puede ser sino triste. Por propia decisión abandona el canto, por propia decisión destruye el poder que ha conseguido sobre los corazones de las personas. ¿Cómo pudo conseguir ese poder, si tan poco conoce estos corazones nuestros?... El camino de Josefina debe iniciar su curva descendente. Pronto llegará la hora en que sus últimas notas resuenen y se disipen en el silencio. Ella es un pequeño episodio en la historia eterna de nuestro pueblo, y el pueblo superará su pérdida... Quizá no perdamos tanto después de todo, mientras que Josefina... se perderá entre la innumerable multitud de los héroes de nuestro pueblo, y pronto, puesto que no somos historiadores, se elevará a las alturas de la redención y será olvidada como todos sus hermanos (p. 376 [ed. cast. cit.: pp. 1256-1257]).

A pesar de la vanidad y la megalomanía de Josefina, el pueblo se las arreglará fácilmente sin ella, será olvidada, no quedará ni una sola huella de su arte; éste no es un pueblo compuesto de historiadores y archivistas, y además no hay forma en que se

pudiera almacenar, recoger, archivar su arte, que consiste puramente en la brecha.

De manera que ésta es la segunda estrategia, la estrategia del arte, del arte como la excepción no excepcional, que puede aparecer en cualquier parte, en cualquier momento, que está hecho de cualquier cosa, de objetos *ready-made,* siempre y cuando pueda conseguirles una brecha, hacer que parezcan una grieta. Es el arte de la diferencia mínima. Sin embargo, en el momento en que hace su aparición, esta diferencia es echada a perder por el mismo gesto que la creó, en el momento en que este gesto y esta diferencia se instituyen, en el momento en que el arte se convierte en una institución a la que se asigna un cierto lugar y donde se trazan ciertos límites. Su poder es al mismo tiempo su impotencia, el mismo estatus del arte vela aquello de lo que se trata. De ahí toda la farsa de la megalomanía egocéntrica y el genio incomprendido, de los privilegios especiales, etcétera, que ocupa la mayor parte del relato. Josefina quiere lo imposible: quiere un lugar más allá de la ley, más allá de la igualdad... Y la igualdad es el rasgo esencial del pueblo de los ratones, la igualdad en lo minúsculo, en su tamaño de miniatura (por eso sus pretensiones de grandeza son tanto más cómicas). Pero al mismo tiempo quiere que su estatus de excepción sea sancionado legalmente, reconocido simbólicamente, glorificado apropiadamente. Ella quiere estar, lo mismo que el soberano, dentro y fuera de la ley. Quiere que su carácter único se reconozca como un papel social especial, y en el momento en que el arte hace esto, está acabado. La misma grieta que ha introducido se reduce a simplemente otra función social, la grieta se convierte en la institución de la grieta, su lugar es circunscrito y, en cuanto una excepción, puede ajustarse muy bien a la norma... esto es, a la norma de la ley. En cuanto artista que quiere veneración y reconocimiento, ella será olvidada, relegada a la galería de la memoria, esto es, del olvido. Su voz, que abre la raja en la continuidad sin costuras de la ley, es traicionada y destruida por el estatus mismo del arte, que la reinserta y cierra la brecha. En el mejor de los casos, puede ser un pequeño receso: «El chillido es el habla diaria de nuestro pueblo, sólo que muchos chillan toda la vida y no lo saben, pero aquí el chillido se libera de las cadenas de la vida cotidiana y nos libera a nosotros también durante un breve instante» (p. 370 [ed. cast. cit.: p. 1251]).

Sólo durante un breve instante... Pero al liberarnos no hace sino ayudarnos a soportar el resto tanto mejor. El tamaño en miniatura del ratón basta para abrir la brecha, pero una vez instituida y reconocida, su importancia se reduce al tamaño del ratón, pese a sus delirios de grandeza. Es la voz atada al mástil, y los remeros, aunque quizá la oigan en el destello de un corto receso, continuarán estando sordos. De manera que no acabamos con la versión kafkiana de Ulises, sino que estamos pegados a Ulises *tout court...* O, más bien, a la versión de Adorno-y-Horkheimer. La sublime voz de Josefina terminará por ser *den Mäusen gepfiffen,* como se dice en alemán (y bien pudiera ser que esta frase alemana estuviera en el origen de todo el relato) -esto es, chillada a los ratones, chillada en vano a alguien que no puede entenderla o apreciarla-, no debido a lo obtuso de la masa, sino debido a la naturaleza misma del arte. Podría decirse: el arte es su ratonera. De manera que la segunda estrategia fracasa, la arruina su propio éxito, y la trascendencia prometida por el arte resultó ser de tal naturaleza que fácilmente podría encajar como una parte en la división del trabajo: el poder perturbador de la brecha no acabó sino por dar cabida demasiado bien a la continuidad.

EL PERRO

Consideremos una tercera opción. *Investigaciones de un perro (Forschungen eines Hundes),* escrito en 1922 (dos años antes del fallecimiento de Kafka) y publicado en 1931 con título igualmente debido a Max Brod, es uno de los más oscuros y singulares entre los relatos de Kafka -y ya es decir-, aparte de ser uno de los más largos. Aquí tenemos un perro que vive una vida de perro normal, como cualquiera, y de repente es despertado de su vida por un encuentro con siete bastante especiales perros productores de música.

> Siete perros surgieron de algún lugar en la oscuridad, acompañados de sonidos terribles como yo nunca antes había oído, y se presentaron a la luz... Llevaban el sonido con ellos, aunque no podía reconocer cómo lo producían... En aquella época todavía sabía muy poco del don creativo para la música conferido en exclusiva a la raza canina, había bastante naturalmente

escapado a mis poderes de observación, no sino lentamente desarrollados; pues aunque desde mi periodo de lactancia la música me había rodeado como un elemento perfectamente natural e indispensable de la existencia, un elemento que nada me impelía a distinguir del resto de la existencia...; tanto más sorprendentes, pues, casi abrumadores, eran aquellos siete grandes artistas musicales para mí (p. 281 [ed. cast.: *Investigaciones de un perro,* en *Obras completas,* cit., vol. IV-. pp. 1369-1370]).

Para empezar, la situación es similar a la del canto de Josefina: la música está por doquier en las vidas de los perros, es la cosa más normal del mundo, en absoluto llamativa, y hace que los «grandes artistas musicales» la singularicen, esto es, produzcan la grieta. Pero hay un cambio:

No hablaban, no cantaban, por lo general permanecían en silencio, casi obstinadamente en silencio; pero conjuraban la música en el aire vacío. Todo era música, las subidas y bajadas de las patas, ciertos giros de cabeza, sus carreras y sus detenciones, las posiciones que adoptaban los unos con respecto a los otros... la manera en que arrastrándose por el suelo realizaban complicadas evoluciones concertadas... *(ibid.* [ed. cast. cit.: p. 1370]).

¿De dónde procede la música? No hay habla, ni canto, ni instrumentos musicales. Simplemente surgió de la nada, del aire vacío, *ex nihilo.* La música estaba por doquier en las vidas de los perros, era un *ready-made,* pero simplemente creado de la nada. Hemos visto que el problema de Josefina era crear una nada de un algo, la *creatio ex nihilo* a la inversa, la *creatio nullius rei,* pero aquí es aún mejor: el problema es cómo crear una nada de la nada, la brecha de la nada que circunda al objeto *ready-made* hecho de nada. Eso es lo verdaderamente asombroso: la nada *ready-made.* La nada *ready-made* es epitomizada por la voz sin una fuente discernible: lo que Michel Chion ha llamado la voz acusmática[18]. Es la voz como pura resonancia.

18 M. Chion, *The Voice in Cinema,* Nueva York, Columbia University Press, 1999 [ed. cast.: *La voz en el cine,* Madrid, Cátedra, 2004], Chion encontró su ejemplo cinemático supremo en la voz de la madre en *Psicosis,* otra voz *ex nihilo.*

En una de sus (más bien raras) reflexiones acerca de la voz en el seminario sobre la ansiedad (5 de junio de 1963), Lacan argumenta su principio de que la voz de los objetos ha de divorciarse de la sonoridad. Curiosamente, hace un excurso en la fisiología del oído: habla de la cavidad de la oreja, su forma de caracol, *le tuyau,* el tubo, y sigue diciendo que su importancia es meramente topológica: consiste en la formación de un vacío, de una cavidad, de un espacio vacío, de «la forma más elemental de un vacío *[le vide]* constituido y constituyente», como el espacio vacío en medio de un tubo, o de cualquier instrumento de viento, el espacio de la mera resonancia, el volumen. Pero esto no es sino una metáfora, dice, y continúa con el bastante misterioso pasaje siguiente:

> Si la voz, en nuestro sentido, tiene una importancia, entonces ésta no reside en que resuene en un vacío espacial; más bien reside en el hecho de que la emisión más simple... resuena en el vacío que es el vacío del Otro como tal, *ex nihilo,* por así decir. La voz responde a lo que se dice, pero no puede ser responsable de ello *[La voix répond a ce qui se dit, mais elle ne peutpas en répondre.l* En otras palabras: para responder tenemos que incorporar la voz como la alteridad de lo que se dice *[l'alterité de ce qui se dit]*[19].

Sólo tiraré de uno de los hilos de este difícil pasaje. Si hay un espacio vacío en el que la voz resuena, entonces ése es el vacío del Otro, el Otro como un vacío. La voz vuelve a nosotros a través del bucle del Otro; y lo que del Otro vuelve a nosotros es la pura alteridad de lo que se dice, esto es, la voz. Ésta es tal vez la forma original de la famosa fórmula según la cual el sujeto siempre recibe su propio mensaje de vuelta en una forma invertida: el mensaje que uno recibe como respuesta es la voz. Nuestra habla resuena en el Otro y es devuelta como la voz, algo para lo que nosotros no estábamos preparados: la forma invertida de nuestro mensaje es su voz, que fue creada de un puro vacío, *ex nihilo,* como un eco inaudible de la pura resonancia, y la resonancia no-sonora dota de alteridad a lo dicho. Uno espera una respuesta del Otro, uno se dirige a él con la es-

[19] J. Lacan, *L'Angoisse,* París, Seuil, 2004, p. 318.

peranza de una respuesta, pero todo lo que obtiene es la voz. La voz es lo que se dice convertido en su alteridad, pero la responsabilidad es del propio sujeto, no del Otro, lo cual significa que el sujeto no es sólo responsable de lo que dice, sino que debe al mismo tiempo responder de y a la alteridad de su propia habla. Él dijo algo más de lo que quería, y este excedente es la voz meramente producida al pasar por el bucle del Otro. Esto está, supongo, en la base del fenómeno más bien sorprendente en el análisis, la desposesión de la voz personal en presencia del silencio del analista: todo lo que uno dice es inmediatamente contrarrestado por su propia alteridad, por la voz que resuena en la resonancia del vacío del Otro, que vuelve al sujeto como la respuesta en el momento en que uno ha hablado. Y esta resonancia desposee a la propia voz de uno; la resonancia del Otro la desbarata, la horada, hace que suene hueca. El habla es la propia del sujeto, pero la voz pertenece al Otro, se crea en el bucle de su vacío. Esto es de y a lo que uno tiene que aprender a responder[20].

Pero esto no es más que una digresión, hecha con la delirante esperanza de aclarar una oscuridad con otra, la de Kafka con la de Lacan: la esperanza de que dos oscuridades combinadas puedan producir alguna luz... *ex nihilo.* Si no nos quedamos más que con los eslóganes de «la resonancia del Otro», «el vacío», *«ex nihilo»,* entonces vemos que las voces de los siete perros proceden de un puro vacío; brotan de la nada, una resonancia pura sin fuente. Como si la pura alteridad se convirtiera en música, la música que lo invade absolutamente todo, como si la voz de esta resonancia tuviera cogidos todos los puntos posibles de emisión, no al revés. La resonancia de la voz funciona no como un efecto, sino como una causa, una pura *causa sui,* pero que en esta autocausalidad lo abarca todo. Es como si el puro vacío del Otro comenzara a reverberar en sí mismo en presencia de esos grandes músicos, cuyo arte consistía meramente en dejar que el Otro resonara por sí mismo.

El desventurado perro joven está abrumado:

[20] B. Baas (*De la chose a l'objet,* Peeters/Vrin, Leuven, 1998) lo dice muy bien: «La voz nunca es mi propia voz, pero la respuesta es mi propia respuesta» (p. 203).

La música se iba imponiendo gradualmente, literalmente me quitaba la respiración y me apartaba de aquellos pequeños perros reales, y totalmente contra mi voluntad... Mi mente no podía ocuparse de nada más que de esta ráfaga de música que parecía venir por todos lados, de las alturas, de las profundidades, de todas partes, y rodeaba al oyente, lo abrumaba, lo aplastaba, y sobre el cuerpo de éste que se derretía todavía emitía fanfarrias de tan cerca que parecían muy lejanas y casi inaudibles... La música me quitaba el sentido... (p. 282 [ed. cast. cit.: pp. 1370-1371]).

Esta experiencia destruye completamente la vida del perro joven; es el comienzo de su búsqueda, de sus investigaciones. Su interés en todo esto no es en absoluto artístico, no hay ningún problema con el estatus de esta voz en cuanto arte, como sucedía con Josefina; su interés es epistemológico. Es la búsqueda del origen, el intento de obtener conocimiento sobre el origen de todo ello. Uno de los empeños de Josefina era conservar la dimensión del niño en su arte, en medio de esa raza de ratas que es a la vez muy infantil y prematuramente vieja al mismo tiempo: son como niños cargados de «cansancio y desesperanza» (p. 369 [ed. cast. cit.: p. 1250]), y la voz de Josefina era como conservar su infancia contra su economía de supervivencia, contra la siempre prematura adultez. Pero el perro joven está en el mismo extremo opuesto de esto; él decide que «hay cosas más importantes que la infancia» (p. 286 [ed. cast. cit.: p. 1374]). *Es gibt wichtigere Dinge ais die Kindheit*[21], ésta es una de las grandes frases de Kafka, debería tomarse como lema, o incluso como un eslogan político sumamente serio. Un eslogan político en la época de la infantilización general de la vida social, comenzando por la infantilización de los niños, la edad a la que encanta tomar la infame línea opuesta, a saber: que todos somos niños en nuestros corazones, y que ésta es nuestra más preciosa posesión, algo a lo que deberíamos aferramos. Hay cosas más importantes que la infancia: esto debería verse también como el eslogan del psicoanálisis, todo el cual parece tratar de la recuperación de la infancia, pero no a fin de conservar esta cosa preciosa y única, sino para abandonarla. El psicoanálisis está del lado del perro jo-

[21] Para el original alemán empleo *Die Erzählungen. Originalfassung,* ed. Roger Hermes, Fischer, Francfort del Meno, 2000, p. 420.

ven que decide crecer, dejar atrás la «estupenda vida de un perro joven», comenzar sus investigaciones, ponerse a indagar, emprender una búsqueda.

Pero la búsqueda toma un extraño e inesperado giro. La pregunta «¿De dónde procede la música? ¿De dónde procede la voz?» es inmediatamente traducida en otra pregunta. «¿De dónde procede la comida?» El misterio de la resonancia incorpórea de la voz es transformado sin más en un misterio de tipo muy diferente, del tipo más corpóreo imaginable. La voz es la resonancia que no procede de ninguna parte, no sirve para nada (la definición lacaniana del goce), pero la comida está en el extremo opuesto, el medio más elemental de supervivencia, el más material y corpóreo de los elementos. De hecho, es en la pregunta sobre el misterio donde no parece haber ningún misterio. El perro ve un misterio donde nadie más ve un misterio; a la cosa más simple y la más palpable se le confiere de repente el mayor de los secretos. Se ha producido una ruptura, originada en ninguna parte, y él quiere comenzar sus averiguaciones por las cosas más simples. En unas cuantas frases, en unas cuantas líneas, uno pasa del enigma del canto al enigma de la comida: el toque del genio de Kafka en su máxima expresión, en un pasaje completamente impredecible y completamente lógico al mismo tiempo. En cuanto uno se pone a hacer preguntas, el misterio no tiene fin. ¿Cuál es el origen de la comida? ¿La tierra? Pero ¿qué capacita a la tierra para proveer de comida? ¿De dónde extrae la tierra la comida? Lo mismo que el origen de la ley era un enigma que uno nunca podría revelar, el origen de la comida es un enigma siempre elusivo. Parece como si la comida, la materialidad y la inmanencia puras, apuntara de repente a la trascendencia, con sólo que se la persiga lo suficiente.

De manera que el perro se pone a preguntar a los otros perros, todos los cuales parecen bastante poco preocupados por tales trivialidades autoevidentes: nadie soñaría con tomarse en serio averiguaciones banales como ésas. Cuando les pregunta por el origen de la comida, inmediatamente suponen que él debe de tener hambre, de manera que en lugar de una respuesta le dan comida; quieren alimentarlo, quieren atiborrarle la boca de comida, contrarrestan sus preguntas alimentándolo.

(No puedo resistirme a la tentación de citar algo de Lacan entre paréntesis:

Aunque se atiborre la boca -la boca que se abre en el registro de la pulsión-, no es la comida lo que la satisface... Por lo que a la pulsión oral se refiere... es evidente que no es una cuestión de comida, ni del recuerdo de la comida, ni del eco de la comida, ni de los cuidados de la madre (pp. 167-168 [ed. cast.: p. 1751).

El hecho de que no hay comida que satisfaga nunca la pulsión oral, excepto contorneando el objeto eternamente ausente (p. 180 [ed. cast.: p. 187D[22].

La boca del perro no puede atiborrarse, a él no se lo desconcierta tan fácilmente, y él llega a implicarse tanto en su investigación que acaba por dejar de comer. El relato da muchos giros y revueltas en los que no puedo entrar, todos ellos iluminadores y extrañamente asombrosos; solamente saltaré a la última sección.

La manera de descubrir el origen de la comida es ayunar. Como *Un artista del hambre (Der Hungerkünstler),* el relato escrito en el mismo año: no el artista que ayuna, un fenómeno bastante común, sino alguien que ha convertido el ayuno en un arte. El ayuno, a fin de cuentas, era su *ready-made,* pues su secreto era que real y efectivamente la comida le disgustaba. Era un arte no adecuadamente apreciado, lo mismo que el de Josefina, y es por eso por lo que el artista del ayuno morirá de hambre. Pero el perro no es un artista, éste no es un retrato del artista como un perro joven, éste perro es un aspirante a científico, y está ayunando en su búsqueda de conocimiento, que casi le lleva al mismo resultado. Pero al borde del agotamiento total, cuando ya está agonizando (como el campesino), se produce la salvación, la salvación al borde del «agotamiento del agotamiento». Vomita sangre, se siente tan desfallecido que efectivamente se desmaya y, cuando abre los ojos, surge ante él de la nada un perro, un extraño sabueso.

[22] Las citas proceden, por supuesto, de *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis,* Londres, Penguin, 1979 led. cast.: *El seminario 11: Los cuatro conceptos fundametitales del psicoanálisis,* Buenos Aires, Paidós, 1997], Véase también: «El *objet petit* no es el origen de la pulsion oral. No es introducido como la comida original, es introducido a partir del hecho de que ninguna comida satisfará jamás el impulso oral, excepto contorneando el objeto eternamente ausente» (p. 180) [ed. cast, cit.: p. 1871.

Hay una ambigüedad: ¿es esta última parte una alucinación del perro agonizante? O, incluso más radicalmente, ¿es ésta la respuesta a la pregunta de Hamlet «Pero en ese sueño de la muerte, ¿qué sueños pueden tenerse»? ¿Es esta última sección una posible secuela de *Ante la ley,* los sueños que puede tener el campesino al borde de la muerte? ¿Es todo un delirio, la vislumbre de la salvación sólo al borde de la muerte? ¿Una salvación sólo al precio de que no tenga consecuencias? Pero la descripción que hace Kafka de este delirio, su seguimiento hasta el final, llegando al borde de la ciencia, el nacimiento de la ciencia desde el espíritu de un delirio en el umbral de la muerte: todas estas son las consecuencias que se necesitan, algo que afecta al aquí y ahora, y lo transforman radicalmente.

Al principio, el perro agonizante trata de disipar la aparición del sabueso (¿es éste un fantasma que interviene al final, como opuesto al que intervino al comienzo?). El sabueso es muy hermoso, y al principio parece incluso que está tratando de rendir homenaje al perro que ayuna; está muy preocupado por el perro agonizante, no puede dejarlo a su suerte. Pero todo este diálogo no es sino una preparación caprichosa para el acontecimiento, la aparición del canto, el canto que vuelve a proceder de la nada, que surge sin la voluntad de nadie.

> Entonces creí ver algo que ningún perro antes había visto... Creí ver que el sabueso ya cantaba sin saberlo, más aún, que la melodía se separaba de él, estaba flotando en el aire según sus propias leyes y, como él ya no tuviese nada que ver en ella, se estaba moviendo hacia mí, sólo hacia mí... La melodía, que el sabueso pronto pareció reconocer como suya, era completamente irresistible. Se hizo más fuerte; su arrebatador poder parecía no tener límites, y ya casi hacía que mis oídos estallaran. Pero lo peor era que parecía existir solamente por mí; esta voz ante cuya sublimidad los bosques enmudecían, existir solamente por mí; ¿quién era yo, que aún osaba permanecer aquí, tumbado a mis anchas ante ella en mi charco de sangre y mugre? (p. 314 [ed. cast. cit.: pp. 1398-13991).

El canto vuelve a surgir de ninguna parte, procede de cualquier parte, de un vacío, está separado de su portador, es sólo

post festurn como el portador interviene, como el sabueso puede asumirlo, reconocerlo como suyo. Y este canto está dirigido exclusivamente al perro que ayuna, es solamente para los oídos de éste, la llamada impersonal a él personalmente sólo dirigida, lo mismo que la puerta de la ley estaba reservada exclusivamente para el campesino. Es como la pura voz de una llamada, simplemente como la irresistible llamada de la ley, como su irreprimible silencio, sólo que esta vez la misma llamada que su contrario, la llamada de la salvación.

De manera que esta voz procedente de ninguna parte introduce la segunda ruptura: el perro se recupera de repente en el umbral de la muerte, la voz lo atrapa e instila nueva vida en él; él, que no se podía mover, ahora salta, resucitado, el perro renacido. Y prosigue sus investigaciones con fuerzas redobladas, extiende su interés científico a la música canina. «La ciencia de la música, si es que estoy correctamente informado, es quizá aún más comprehensiva que la del alimento» (p. 315 [ed. cast. cit.: p. 1399]). Se la ha planteado erróneamente como una ciencia separada, diferente de la del alimento; su poder era impotente en virtud de haber sido relegada a un ámbito separado. Tal fue el desdichado destino de Josefina: el canto de ésta estaba separado de la comida, el arte era enfrentado a la supervivencia, lo sublime era su ratonera, como si estar inmerso en el alimento fuera el desdichado destino de todo el resto. Lo mismo que la ciencia del alimento tenía que pasar por el ayuno, así la ciencia de la música se refiere al silencio, al *versuriegenes Hundewesen,* la esencia muda del perro o la esencia mantenida en silencio, el silencio que, tras la experiencia del canto, puede descubrirse en cualquier perro como su verdadera naturaleza. Para penetrar en esta esencia, «la auténtica naturaleza perruna», el camino del alimento era la vía alternativa y más simple, según parecía, pero todo se reduce a lo mismo; lo que importa es el punto de intersección. «Sin embargo, una región fronteriza entre estas dos ciencias me había ya llamado la atención. Me refiero a la teoría del canto que hace descender el alimento *[Es ist die Lehre von dem. die Nahrung herabrufenden Gesangj»* (p. 315 [ed. al. cit.: p. 454; ed. cast. cit.: p. 1400]): El canto puede hacer bajar, *herabrufen,* la comida: el origen de la comida se buscaba erróneamente en la tierra; debería haberse buscado en la dirección contraria. La voz es el origen de la comida que el perro estaba buscando. Hay un solapamiento, una intersección, en-

tre el alimento y la voz. Se la puede ilustrar con uno de los recursos favoritos de Lacan, la intersección de dos círculos, el círculo de la comida y el círculo de la voz, la música. ¿Qué encontramos en el punto en que se solapan? ¿Cuál es la misteriosa intersección? Pero ésta es la mejor definición de lo que Lacan llamaba *objet petit a*. Es el origen común de la comida y de la música[23].

La comida y la voz pasan ambas por la boca. Deleuze vuelve sobre eso una y otra vez. Hay una alternativa: o se come o se habla, se usa la voz; las dos cosas no se pueden hacer al mismo tiempo. Comparten la misma ubicación, pero en exclusión mutua: o incorporación o emisión.

> Cualquier lenguaje, rico o pobre, siempre implica la desterritorialización de la boca, de la lengua y de los dientes. La territorialidad original de la boca, la lengua y los dientes es la comida. Al estar dedicados a la articulación de los sonidos, la boca, la lengua y los dientes se desterritorializan. Hay, pues, una disyunción entre comer y hablar... Hablar... es ayunar[24].

Con el habla la boca se desnaturaliza, se la distrae de su función natural, es atrapada por el significante (y, por lo que a nuestros intereses se refiere, por la voz que no es sino la alteridad del significante). El nombre freudiano para esta desterritorialización es la pulsión (si no otra cosa, tiene la ventaja de ahorrarnos ese terrible trabalenguas, pero tiene el mismo sentido). Comer nunca puede ser lo mismo una vez la boca ha sido desterritorializada; es atrapada por la pulsión, vuelve del revés este objeto, sigue circundando, rodeando este objeto eternamente elusivo. El habla, en esta función desnaturalizadora, está, pues, sujeta a la territorialización secundaria, por así decir: adquiere una segunda naturaleza con su anclaje en el significado. El significado es la desterritorialización del lenguaje, su adquisición de una nueva territorialidad, una sustancia naturalizada. (Esto es lo que Deleuze y Guattari llaman la función extensiva o representacional del habla, en cuanto opuesta a la pura intensidad de la voz, si se me

[23] «Si la música fuese el alimento del amor...» es otro gran testimonio literario que marca de manera sumamente económica ese lugar, aunque inmediatamente lo oscurece con la retórica del amor.

[24] Deleuze y Guattari, *op. cit.*, pp. 35-36 [ed. cast. cit.: p. 331.

permite un pequeño *forçage* aquí.) Pero esta operación nunca puede tener éxito, y lo poco que la elude puede etiquetarse como el elemento de la voz, esta pura alteridad de lo que se dice. Éste es el fundamento común que comparte con la comida: aquel de la comida que precisamente escapa al comer, el hueso que se queda atascado en la garganta (una de las fórmulas de Lacan es precisamente que el *objet petit a* es el hueso que se queda atascado en la garganta del significante).

De manera que la esencia del perro tiene que ver precisamente con esta intersección entre la comida y la voz, las dos líneas de investigación convergen: desde nuestra sesgada perspectiva, se encuentran en el *objet petit a.* De manera que debería haber una única ciencia; el perro, en la última página, inaugura una nueva ciencia, es el perro fundador de una nueva ciencia. Aunque, según él mismo admite, es un mal científico, al menos según los parámetros de las ciencias establecidas. Él no podría superar

> ni siquiera el más elemental examen científico puesto por una autoridad en el tema... La razón de lo cual puede encontrarse en mi incapacidad para la investigación científica, mis limitados poderes mentales, mi mala memoria, pero sobre todo en mi incapacidad para mantener continuamente presente mi objetivo científico. Todo esto lo admito, incluso con cierto grado de placer. Pues la causa más profunda de mi incapacidad científica me parece que es un instinto, y en verdad que en absoluto uno malo... Fue este instinto el que me hizo -y quizá por mor de la ciencia misma, pero una ciencia diferente de la de hoy en día, una ciencia definitiva *[einer allerletzten Wissenschaft]*- apreciar la libertad más que cualquier otra cosa. ¡La libertad! Por cierto que una libertad como la que hoy en día es posible es un negocio ruinoso. Pero de todos modos libertad, de todos modos una posesión (pp. 315-316 led. cast. cit.: p. 14001).

Ésta es la última frase del relato. La última palabra de todo ello, *le fin mot* en cuanto *le mot de la fin,* es libertad, con un signo de admiración. ¿No somos víctimas de un delirio? ¿No tendríamos que pellizcarnos? ¿Es posible que Kafka pronuncie de veras esta palabra? Éste es quizá el único lugar en el que Kafka habla de la libertad en términos explícitos, pero esto no significa de ninguna manera que en todo el resto de su universo no haya libertad. Muy

al contrario: la libertad está ahí todo el tiempo, por todas partes, es el *fin mot* de Kafka, como la palabra secreta que uno no se atreve a pronunciar aunque está constantemente en su mente. La libertad que quizá no parece mucho, podría en realidad parecer ruinosa, pero está ahí en todos los puntos, y una vez la ubicamos, no hay manera de apartarse de ella, es una posesión a la que aferrarse, es la permanente línea de fuga o, más bien, la línea de prosecución. Y existe el eslogan, el programa de una nueva ciencia que podría ocuparse de ella, hacer de ella su objeto, dedicarse a ella, la ciencia definitiva, la ciencia de la libertad. Kafka carece de la palabra apropiada para ella, no puede nombrarla (estamos en 1922), pero sólo tenía que mirar en torno, examinar las filas de sus compatriotas judíos austríacos.

El psicoanálisis, por supuesto.

15

Lacan con Artaud: *j'ouïs-sens, jouis-sens, jouis-sans*

Lorenzo Chiesa

Los múltiples solapamientos entre Artaud y Lacan están marcados por la muda elocuencia de una semialusión biográfica. En todo el *Corpus* de los escritos, seminarios y conferencias de Lacan, no es posible localizar más que un único lugar en que habla directamente de Artaud: en «Raison d'un échec», Lacan amenaza con «sedar» a aquellos de sus seguidores inclinados a comportarse como él[1]. Es más, su único encuentro real había sido clínico: el doctor Lacan visitó al paciente Artaud en 1938, poco después de su hospitalización en Saint Anne. En esa ocasión declaró: «Artaud está obsesionado, vivirá ochenta años sin escribir una sola frase, está obsesionado»[2]. Este diagnóstico resultó completamente equivocado: Artaud falleció diez años después; en ese tiempo, había escrito seis libros y dejado muchos cientos de cuadernos de notas. En un punto de *Van Gogh, el hombre suicidado por la sociedad,* Artaud «se las ve» con Lacan, mencionándolo a medias una única vez; establece que el «Doctor L.» es un «erotómano», y con ello vuelve contra el psiquiatra la misma acusación de demencia[3].

[1] J. Lacan, «La psychanalyse. Raison d'un échec», en *Autres écrits,* París, Seuil, 2001, p. 349.

[2] A. y O. Virmaux, *Antonin Artaud - Qui êtes-vous?,* Lyon, La Manufacture, 1996, p. 60.

[3] A. Artaud, *Selected Writings,* Berkeley, University of California Press, 1988, p. 484 [ed. cast.: *Van Gogh: el suicidado de la sociedad y Para acabar de una vez con el juicio de Dios,* Madrid, Fundamentos, 1993, p. 151]. Sobre la

1. EROTOMANÌA

No conozco muy bien el psicoanálisis de Freud o Jung.
(Artaud a su psiquiatra en el asilo de Rodez)

Admiradores del tema del inconsciente, del tipo freudiano y del americano, este inconsciente de los que imaginan que están haciendo un espectroscopio.
(Artaud, »Bases universelles de la culture»)

Las obras de Artaud se caracterizan por una cruzada durante toda su vida contra la sexualidad. Desde un punto de vista biográfico, el radicalismo rampante de tal ataque coincide con una abstinencia sexual deliberadamente escogida y publicitada. Artaud rechaza la sexualidad «en su forma actual», critica el hecho de que sea un derivado histórico, un constructo simbólico[4]. Otra sexualidad -míticamente perdida o *à venir*- se presupone, por consiguiente. Más precisamente, la sexualidad histórica debería identificarse con la sexualidad orgánica y el cuerpo orgánico o dividido que es socioculturalmente producido por el alma religiosa, la anatomía médica y el atomismo científico[5]. La generación orgánica y la *jouissance* fálica que implica son, para Artaud, *a priori,* un sinónimo de la generación en la medida en que siguen a la pérdida de una unidad primordial. Él habla, por consiguiente, del cuerpo humano como de una «maison de chair close»[6]: la imagen paradigmática del burdel («maison close», literalmente «casa cerrada») la provee el cuerpo-casa orgánicamente sexuado; la clausura, el enmarcamiento de nuestra carne («chair»), que implica un acto de división, una separación del adentro con respecto al afuera.

Más específicamente, ¿cómo es la sexualidad orgánica necesariamente degenerada? Artaud cree que el hombre está com-

identificación de Lacan con el «Dr. L», véase G. Scarpetta, «Artaud écrit ou la canne de saint Patrick», *Tel Quel* 81 (1979), p. 67.

[4] Antonin Artaud, *Oeuvres complètes* (XII), p. 211. De no especificarse otra cosa, las citas proceden de *Oeuvres complètes,* París, Gallimard, 1956-1994, vols. I-XXVI.

[5] Estos dos temas los he elaborado más en los dos primeros capítulos de Lorenzo Chiesa, *Antonin Artaud. Verso un corpo senza organi,* Verona, Ombre Corte, 2001.

[6] *Oeuvres complètes* (XII), p. 214.

pletamente pervertido por una obsesión mental con el coito. Ciertamente, la sexualidad orgánica está concretamente omnipresente en nuestra vida diaria y no está, de hecho, en absoluto reprimida; para Artaud, sin embargo, el coito es primordialmente una perversión, pues es la forma ubicua del *pensamiento.* Dado que, para él, la metafísica es lo que «uno lleva para sí como un resultado de la vacuidad que uno lleva dentro»[7], el coito lo identifica como el recurso metafísico supremo: el coito representa un aparato ideológicamente conformista impuesto a nosotros a fin de ocultar la carencia introducida por la división (simbólica). Esta perversión estructural es lo que Artaud llama, en su obra tardía, la «erotomanía», en claro e irónico contraste con el significado técnico del término tal como lo define la psiquiatría... para la cual es «una obsesión con el amor casto»[8]. En lo que parece ser una reelaboración burlesca de la teoría del homúnculo, Artaud afirma que «todo hombre-humano tiene un sexo debajo de su cerebro, una especie de pequeño sexo incrustado en su consciencia»[9].

La erotomanía *qua* perversión es, indudablemente, al mismo tiempo una *pére-version* o «versión del Padre», de dos modos que se solapan: (1) sustenta lo que Artaud llama el «periplo *idiótico»,* el círculo incansablemente repetitivo, «anodino», de degenerado linaje de padre-hijo-padre, del que Artaud afirma que es el «nivelador»[10]; (2) por la misma razón, la etoromanía sustenta la estupidez del Padre / Otro, su absoluta inconsistencia, y por tanto permite paradójicamente la de lo contrario imposible aparición del significado. Es en este preciso sentido como, según Lacan, los «no-embaucados», aquellos a los que el Otro simbólico no en-

[7] *Selected Writings,* cit., p. 91.

[8] Una condición con la que el mismo Artaud podría incluso haber sido diagnosticado, y con la que sabemos que Lacan diagnosticó a Aimée en su tesis doctoral (véase Jacques Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports aven lapersonalité,* Paris, Seuil, 1975, pp. 262-263 led. cast.: *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad,* México, Siglo XXI, 1976, pp. 271-272],

[9] *Oeuvres complètes* (XII), p. 229.

[10] *Selected Writings,* p. 540: *-Artaud ha querido borrar la repetición en general».* J. Derrida, «The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation», en *Writing and Difference,* Londres, Routledge, 1978, p. 245 led. cast.: *La escritura y la diferencia,* Barcelona, Anthropos, 1989, p. 3371.

gaña -en otras palabras, los psicóticos-, «yerran»: el significado sólo puede surgir de la idiocia (esto es, la no-psicosis), de un Nombre-del-Padre absolutamente arbitrario, un olvido con respecto a la ausencia en el Otro apoyado por una perversa *jouissance* fálica. Es por esta razón por lo que Lacan escribe el último *«j'ouïs sens»*[11]. *La. jouissance* fálica nos permite «tener sentido»: al gozar père-versamente -esto es, para el Padre / Otro-, al pensar que éste es Uno, al ser capaz de «pensar» *tout court,* «yo oigo» *(j'ouïs)* tiene sentido.

Artaud mismo se vale de esta estricta interdependencia lacaniana entre la *jouissance* fálica, el Otro y el pensamiento / significado simbólico. Por un lado, con frecuencia identifica a Dios / Padre / Otro con la degenerada sexualidad fálica; por ejemplo, escribe: «Han encontrado una nueva manera de hacer salir a Dios... disfrazado de mórbida sexualidad»[12]. Por otro, expresiones como «no pensar más que en el coito», «pensar con el sexo»[13], son locuciones recurrentes en sus obras: como ya he sugerido, intentan describir una *père-version* que va mucho más allá de una «voluntad de tener sexo». De hecho, designan una modalidad de pensamiento misma, la única modalidad en la que actual, históricamente, el pensamiento puede «pensar»[14]. El pensamiento únicamente puede «pre-tender» pensar estableciendo una metafísica del sexo; el pensamiento es meramente una pre-tensión de pensar, pues, en el mejor de los casos, el pensamiento equivale a pensar la imposibilidad del pensamiento. Es decir, la incapacidad de pensar que caracteriza al pensamiento, el hecho de que el pensamiento humano únicamente se da por medio de una brecha, un «testimonio de uno mismo»[15], siendo el propio espectador de uno -algo que persigue a Artaud-, este pensamiento que nunca puede ser plenamente pensamiento está estructuralmente marcado por una demanda metafísica que encuentra en el coito una satisfacción temporal y una siempre-renovada insatisfacción.

[11] J. Lacan, *Le séminaire livre X. L'angoisse, 1962-1963,* París, Seuil, 2004, p. 96.

[12] *Selected Writings,* cit., pp. 569-570 (traducción mía).

[13] *Oeuvres complètes* (I), cit., pp. 57, 98, 103.

[14] -La imposibilidad de pensar que es el pensamiento» (M. Blanchot, «Artaud», en *The Blanchot Reader,* ed. de M. Holland, Oxford, Blackwell, 1995, p. 131).

[15] Véase *Selected Writings,* cit., pp. 569-570 (traducción mía).

Desde un punto de vista lacaniano, bien podría argüirse que Artaud está sugiriendo que el coito funciona como el epítome de un *semblant:* vela y conserva a la vez una carencia. De manera que la satisfacción reside menos en la satisfacción física del coito mismo que en la (insatisfacción de una demanda mental, esto es, en la erotomania. Lo que primordialmente está aquí en juego no es la satisfacción de una perversión específicamente patológica, sino la repetición hasta el infinito de una *père-version* estructural -por más que «agujereada»- a través de la (insatisfacción parcial. Artaud acuña un neologismo que resume admirablemente la loca sagacidad del pensamiento falso: sustituye «estar *satisfaits»* («satisfechos») por «estar *satis fous«*[16]; este «estar *satis-locos»* trata de transmitir un concepto en el que la libido y el significado simbólico están inextricablemente mezclados. La satisfacción mental de un pensamiento impotente disfrazado de erotomania es una forma dominante (hegemónicamente ideológica) de demencia que debe yuxtaponerse con esa forma de demencia, demencia *tout-court* para la sociedad, que se adscribe a quienes -como el mismo Artaud- se rebelan contra la erotomania. La erotomania tiene que ser condenada como pensamiento falso y, en paralelo, como una forma parcial de la *jouissance* -fálica- que deriva de una sexualidad degenerada. El nombre lacaniano para esta «satis-demencia» sería, inevitablemente, «felicidad»[17].

La sexualidad histórica sólo puede ser orgánica: debe derivar de la división y, como tal, ser condenada. La empresa teórica de Artaud antes de su internamiento en 1937 podría, en consecuencia, resumirla una pregunta de máximo calado: ¿cómo podemos superar la división? Bien podríamos proponer que, en este plano, Artaud denuncia histéricamente el agujero (epistemológico, sexual) en el Otro al mismo tiempo que se niega a aceptarlo como

[16] *Oeuvres completes* (XII), p. 144.

[17] De hecho, la felicidad equivale a la estupidez de «no querer conocer» la verdad sobre la castración simbólica, la inconsistencia del Otro, y la ausencia real de *jouissance.* Como Lacan afirma en el Seminario XVII: «No hay felicidad más allá de la del falo», esto es, del Otro. Como consecuencia, señala que: (1) la felicidad se convierte en un «factor político»; (2) «tristemente», la felicidad únicamente puede significar que «todo el mundo es idéntico a todos los demás»; (3) «es únicamente el falo el que es feliz y no su portador» (J. Lacan, *Le séminaire livre XVLL,* París, Seuil, 1991, pp. 83-84 [ed. cast.: *El seminario XVIL El reverso del psicoanálisis,* Buenos Aires, Paidós, 1992, pp. 77-78])-

tal: su proscripción de la sexualidad coincide con una proscripción de la *jouissance* fálica *qua* «tapón»[18] del (ausente) Otro, *qua* derivado y sustituto del hecho de que no hay relación entre los sexos. No obstante, Artaud sigue creyendo, a diferencia de Lacan, que hay otra *jouissance,* extrahistórica, extrasimbólica.

«Qué hermosa *imagen* es un eunuco», escribe Artaud en *L'art et la mort*[19]. La castración (real) es un atractivo señuelo imaginario, el espejismo de una unidad reconquistada, que le acompaña desde la autoidentificación con Abelardo en *L'art et la mort* (1925-1927) hasta la invención de san Antonino, que se emascula a sí mismo *en Artaud le Momo* (1946). Sin embargo, la castración (real) ofrece en último término un falso remedio contra la diferencialidad del falocentrismo: rechaza violentamente la sexualidad orgánica, pero en realidad no la socava. Por esta razón, el mismo término «castración» suele indicar una forma de carencia en los textos de Artaud: «Eso que el hombre llama hoy en día humano no es nada más que la castración de la parte suprema del hombre»[20]. Tal carencia no es compatible con la nostálgica lucha de Artaud por el Uno.

Podemos realmente distinguir dos significados distintos de la castración en Artaud. El primero está asociado con el nombre de Abelardo, posiblemente el eunuco más famoso de toda la historia. En un movimiento paradójico, Artaud parece sugerir que Abelardo fue castrado por la sexualización de su relación amorosa con Heloisa, no por esbirros de Fulbert. Lo que quiere decir es bastante transparente: quienes tienen sexo (orgánico) son castrados; la castración (simbólica) y la sexualidad orgánica son codependientes (como Lacan afirma, «*sexus* está claramente conectado con *secare*»[21]). Más bien, la verdadera virilidad estriba en el

[18] De hecho, la felicidad equivale a la estupidez de «no querer conocer» la verdad sobre la castración simbólica, la inconsistencia del Otro, y la ausencia real de *jouissance.* Como Lacan afirma en el Seminario XVII: «No hay felicidad más allá de la del falo», esto es, del Otro. Como consecuencia, señala que: (1) la felicidad se convierte en un «factor político»; (2) «tristemente», la felicidad únicamente puede significar que «todo el mundo es idéntico a todos los demás»; (3) «es únicamente el falo el que es feliz y no su portador» 0. Lacan, *Le séminaire livre XVII,* París, Seuil, 1991, pp. 150, 56 [ed. cast.: *El seminario XVII: El reverso del psicoanálisis,* Buenos Aires, Paidós, 1992, pp. 137, 53)].

[19] *Selected Writings,* cit., p. 135.

[20] *Oeuvres complètes* (VII), p. 276.

[21] Lacan, *Le séminaire livre XVII,* cit., p. 86 [ed. cast. cit.: p. 791.

ascetismo, y el amor entre hombre y mujer tiene que seguir siendo platónico[22]. La mítica escena del amor puro se describe así. «Heloisa tiene... un corazón hermoso»; de este modo, «la cuestión del amor se vuelve simple», y Abelardo es capaz de «recuperar el juego del amor»[23]. Por otro lado, la sexualidad orgánica implica la transformación de Heloisa en un monstruoso agregado de órganos castrado: «Su calavera es blanca y lechosa, sus pechos caídos, sus piernas larguiruchas, sus dientes hacen el ruido del papel»[24]. Aquí debería recordársele al lector que el mismo Artaud creía que a él «lo había desflorado [su única amante] Génica»[25]: la violenta castración-desfloración de Abelardo / Artaud se presenta como su incierta entrada en la conformista-erotómana dimensión de lo simbólico.

En *Heliogábalo,* Artaud describe otro significado de la castración: «Cuando el Galo se corta el miembro... veo en ese ritual el deseo de acabar con cierta contradicción, de reunir a la vez al hombre y a la mujer... de fundirlos en uno». En este caso, la castración buscará una reconciliación entre los dos sexos: sin embargo, la unión andrógina del hombre y la mujer necesariamente fracasa, pues el mismo acto que (re)encuentra a la mujer es también aquel que pierde al hombre. Artaud, por consiguiente, concluye: «Es un gesto que acaba con ellos», los Galos mueren desangrados[26].

A estas alturas, debería ser evidente cómo estas dos clases de castración se solapan: la voluntad de acabar con cierta contradicción, de deshacerse del estorbo del sexo orgánico y volver al Uno andrógino, podría leerse como una voluntad de castrar la castración simbólica. De pasada, ha de señalarse cómo este anhelado Uno nos enfrenta a una noción sumamente problemática de la unidad; es ambiguo en la medida en que el corte (la castración real) que lo reorigina refragmenta literalmente el cuerpo... Este Uno podría en último término identificarse con el reverso del *corps morcelé* lacaniano, un cuerpo fragmentado que,

[22] ¡Aquí es donde encuentra todo su valor subversivo la irónica inversión del término «erotomania» por parte de Artaud!

[23] *Selected Writings,* cit., pp. 130-131 (traducción mía).

[24] *Selected Writings,* cit., p. 132.

[25] *Oeuvres complètes* (XV), p. 164.

[26] *Oeuvres complètes* (VII), p. 105 led. cast.: *Heliogábalo o El anarquista coronado,* Madrid, Fundamentos, 1972, p. 891.

paradójicamente, Artaud considera que es una unidad primordial y que, en un lugar posterior de su obra, se desarrollará en lo que oscuramente se llama un «cuerpo sin órganos», es decir, nada más que una lectura «positiva» *a priori* de lo que, por lo demás, únicamente podría definirse como «órganos sin cuerpo» esparcidos[27]. En otras palabras, la castración *qua* amputación física, la de los galos, coincide con un intento fallido de castrar la sexuación orgánica, la cual, a su vez, ha de entenderse como la castración de una -mítica- virilidad ascética. El resultado inalcanzable de esta *doble* castración que debería permitimos volver a un estado prelapsario, esta *jouissance* absoluta que Artaud está buscando pese a sentir repetidamente su imposibilidad, es denominado con dos términos diferentes y sólo aparentemente contradictorios: «amor» y «crueldad».

La doble castración invocada por Artaud como el único modo posible de alcanzar la *jouissance* absoluta debería leerse como una doble alienación, como el acto de alienarse a uno mismo *de* la alienación simbólica. Este acto permite que el sujeto aparezca auténticamente en su rebelión contra la diferencialidad del Otro -contra el ser sexuado tanto como contra el «ser dicho» por el Otro- y lo desubjetiviza, dado que el sujeto es en cuanto tal una *parlétre,* ser-del-lenguaje simbólico, que desea. No debería sorprendernos que uno de los incesantes lemas de Artaud sea «convertirse en un *aliené authentique*». Para él, es necesario hacer auténtica la alienación. Con este proyecto en mente, viajará primero a la remota tierra de los indios tarahumara en México, luego a la costa occidental de Irlanda, donde será arrestado bajo circuns-

[27] Sin embargo, la noción de un Uno andrógino difiere profundamente de la Unidad de la pura diferencia dada por el cuerpo sin órganos. Para Artaud, el «primer andrógino / es ÉL, el hombre / Y ÉL, *la mujer* / Al mismo tiempo / Reunidos en UNO» (*Oeuvres complètes* [VII], p. 103 [ed. cast. cit.: pp. 87-88]). Me parece por tanto difícil suscribir la fugaz observación de Deleuze y Guattari en el sentido de que aquí, más allá de Hegel, «la multiplicidad supera toda oposición y acaba con el movimiento dialéctico» (*A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenía,* Londres, The Athlone Press, 1988, p. 532). La única manera plausible de rectificar una divergencia de lo contrario insuperable entre dos nociones opuestas de lo Uno es asociarlas con dos periodos distintos de la producción de Artaud. El (dialéctico) Uno andrógino encuentra su vértice en *Heliogábalo* (1934) y en *Las nuevas revelaciones del ser* (1937), esto es, antes del internamiento de Artaud. El Uno de la pura diferencia del cuerpo sin órganos solamente aparece tras la salida de Artaud del asilo de Rodez en 1946.

tancias poco claras, devuelto en barco a Francia e internado en diversos asilos.

Deberíamos recordar que «aliené» en francés significa a la vez «alienado» y «loco»: de lo que para Artaud se trata aquí es de la producción de una demencia que sea «auténtica». Como él mismo apunta tras nueve años de internamiento: «Un auténtico loco... es un hombre que prefirió volverse loco, en el sentido socialmente aceptado de la palabra, antes que renunciar a cierta idea superior del honor humano»[28]. Aquí se yuxtaponen dos nociones de demencia. Hay una elección forzosa de la que Artaud parece consciente: o bien se acepta la erotomania -el pensamiento falso, la demencia inautèntica, la alienación simbólica-, o bien se vuelve auténticamente loca a la demencia erotómana -es decir, se aliena a la alienación-, negándose entonces uno a comprometer sus propios actos antisociales[29]. Esta elección es forzosa en el preciso sentido lacaniano: «O pienso o no soy»; el sujeto sólo puede elegir entre dos modos diferentes de perderse: donde yo pienso (pre-tendo) pensar -en el inconsciente socialmente alienado-, «no puedo reconocerme a mí mismo»; por otro lado, «donde yo *soy* [en lo real], está bastante claro que me pierdo»[30].

En este punto deberíamos recuperar el término propiamente hablando lacaniano para tal doble alienación: este momento de pura negatividad debería denominarse «separación» (ulterior). Artaud vuelve a utilizar muchas veces el mismo término a fin de explicar su rechazo de la sexualidad. Así, invoca una «castidad integral» que corresponde a una «absoluta separación de los sexos»[31]: «La sexualidad será vuelta a poner en su lugar... Esto significa que los sexos serán separados durante un cierto tiempo»[32].

«La auténtica alienación» constituye aquí, por consiguiente, un sinónimo de la pureza virginal; la separación debe lograrse mediante la erección de un muro de continencia ascética. Como pronto veremos, es cuestión de oponer literalmente la brecha

[28] *Selected Writings,* cit., p. 485- Véase también *Oeuvres complètes* (XII), p. 60.

[29] En una carta temprana, Artaud ya había señalado cómo «todos los actos individuales son antisociales. Los locos son víctimas individuales *par excellence* de la dictadura social» (*Oeuvres complètes* [II, p. 267).

[30] Lacan, *Le séminaire livre XVII,* cit., p. 118 [ed. cast. cit.: p. 1131.

[31] A. Artaud, *Nouveaux écrits de Rodez,* Paris, Gallimard, 1977, p. 28.

[32] *Oeuvres complètes* (VII), p. 158.

de las generaciones[33]. Así, Artaud escribe que «los auténticos locos de los asilos se han guardado contra el crimen erótico, o, si no, ha sido porque no estaban auténticamente locos»[34]; todo esto lo podríamos reformular mediante una simple proporción: demencia auténtica = pureza : demencia inautèntica = erotomania impura. Contra el «conformismo» del razonamiento erotómano, Artaud propone un itinerario alternativo: ser más casto que las doncellas, dice, hacerse activamente virgen. La virginidad no-conquistada resultará ser, por consiguiente, una categoría meramente orgánica; por eso es por lo que el sexo / pene del viejo Artaud se ha «retirado»[35].

Más aún, debería hacerse hincapié en que la erotomania es una enfermedad padecida por *toda* la sociedad; sólo los efectos totalizadores de la obscenidad estructural pueden conseguir segregar la demencia específica de los «locos», o, para decirlo a la inversa, sólo la inevitabilidad del apoyo obsceno puede establecer la sociedad como Uno, con lo que necesariamente segrega a la sociedad... Más específicamente, Artaud cree que la erotomania no meramente define nuestra era como una era invadida por la lujuria ideológica impuesta que nos obliga a olvidar el amor; no basta con considerarla como el síntoma más explícito de un «maleficio lanzado sobre la sociedad» (por los psiquiatras y los sacerdotes al principio); no se reduce a representar el signo más tangible de una operación exitosa de la magia negra «colectiva» y «cívica»[36]. Su peculiaridad, su estar «más allá» de la «hipótesis represiva», es más bien demostrada por el hecho de que la erotomania termina logrando su expresión más excesiva en los psiquiatras mismos: es decir, en aquellos que podrían haberse erróneamente identificado como «represores inmunizados» (estos paradójicos represores que instigan al sexo...). Entre «represores» y «reprimidos» no hay un dualismo claro y en último término pacificador; para decirlo de otro modo, Artaud parece ser consciente del hecho de que el mandamiento de gozar fálicamente es inextricable de (toda) la sociedad como tal, de su *significado-de-establecer* o de su ser con-

[33] Artaud habla de los «microbios del vacío» implícitos en la sexualidad orgánica (*Oeuvres complètes* [XII], p. 211).

[34] *Selected Writings,* cit., p. 485.

[35] *Oeuvres complètes* (XII), p. 153-

[36] *Oeuvres complètes* (XII), p. 486.

siderado como Uno: constituye el obsceno, superegoico apoyo de la sociedad. De este modo, los auténticos locos no sólo «atacan un cierto conformismo de las maneras», sino que también «atacan el conformismo de las instituciones mismas»[37], y deberían oponerse diametralmente a los psiquiatras, todos los cuales son erotómanos en la medida en que claramente se erigen en los «guardianes» del pensamiento falso.

Todo esto explicaría asimismo por qué, según Artaud, el pecado y la satis-locura erotómana se co-implican[38]. El mismo imperativo social (el *superego*) nos ordena gozar *y* nos hace sentir culpables de no gozar lo suficiente un goce que, a fin de cuentas, corresponde a una falta de goce *(jouis-sans)* pero *no puede* revelarse como tal. De manera que el erotómano pasa de la absolutamente tranquilizadora *absurdidad del defecto* que caracterizaba al discurso «represivo» del amo tradicional -«¿no es absurdo sentirse culpable si gozo?»- a un mucho más insoportable *defecto para la absurdidad* que el discurso capitalista atribuye al sujeto que nunca goza lo suficiente -«¿No soy culpable si *realmente* no gozo mientras gozo? ¿No es esto absurdo?»-. En *Dossier d'Artaud le Momo,* Artaud escribe: «Te condeno. / Tú sabes por qué te condeno / y yo no»[39]. El otro es completamente estúpido. Tú eres culpable, tú sabes por qué eres culpable (por qué creo que lo eres), precisamente porque yo (la sociedad), que te estoy acusando, no sé por qué. Tú eres culpable de saber que yo no sé por qué tú eres culpable (¡eres culpable porque has descubierto mi fraude!), eres culpable de no ser culpable, en último término eres culpable de absurdidad *(qua* agujero en el Otro, *qua* no-existencia de la relación sexual), eres por tanto responsable de la absurdidad que mi fraude evitaba...

La alienación es tanto sexual como lingüística. Afecta al deseo y al significado. A fin de ser «auténticamente alienado» -esto es, completamente separado-, uno debe, por consiguiente, alienar también la alienación lingüística. Según Artaud, la separación lingüística coincidirá con la formación de una verdaderamente no-alienada «habla antes de las palabras» en que uno no es hablado por el Otro. Artaud estaría de acuerdo con Lacan en que

[37] *Oeuvres complètes* (XII), p. 484.
[38] Véase *Oeuvres complètes* (XII), p. 485.
[39] *Oeuvres complètes* (XII), p. 199.

lo inconsciente que se estructura como un lenguaje se encuentra fuera; así, escribe: «En mi inconsciente es a los otros a los que oigo hablar»[40]. Como Lacan mismo apunta al hablar de Lucía, la hija de James Joyce (una «llamada esquizofrénica», dice[41]), el «demente» *(aliené)* es de alguna manera superior a las personas «normales» en la medida en que es el único que siente correctamente que las palabras y el lenguaje son siempre *impuestos* por el Otro. Para Lacan, sin embargo, esta superioridad no es una «ventaja»: por el contrario, corresponde al «peor» psicótico de los que «no yerran», los que no son engañados por el Otro: aquellos cuyo simbólico funciona mal.

2. «UNA FUERZA ANTÍGONA»

> Los otros que han muerto no están separados. Siguen girando en torno a sus cuerpos muertos. Yo no he muerto, pero estoy separado.
>
> (Artaud, *Las nuevas revelaciones del ser)*

Es bien conocido que, según Lacan, el carácter ficticio, míticamente imposible, que encarna plenamente la separación, es la virgen Antígona. Durante su internamiento en el asilo de Rodez, Artaud escribe un breve texto titulado *Antigone chez le Français,* en el que describe su acto de separación. ¿Qué dice Artaud sobre Antígona?

1. Antígona es *la* mujer; es la mujer que *es,* «la encarnación *formal* de una mujer»[42]. Artaud inscribe implícitamente su nombre en la lista de su seráfico harén de *filles-à-venir,* también denominadas, no por accidente, «hijas del *corazón*». ¿Quiénes son? Las *filles-à-venir* son mujeres post-sexuadas a las que Artaud podría amar. Según una visión orgánica de la vida, son amigas, amantes potenciales, abuelitas, un traductor afgano de *El arte y la muerte* que nunca ha existido en ningún registro de nacimien-

[40] *Oeuvres complètes* (XXI), p. 85.
[41] J. Lacan, *Le séminaire livre XXIII,* sesiôn del 16 de marzo de 1976 (inédito) [ed. cast.: *El seminario 23: El sinthome,* Buenos Aires, Paidôs, 2006, p. 931-
[42] *Nouveaux écrits de Rodez,* cit., p. 153.

tos, todo mantenido por una imaginaria «*inmixión* de los sujetos», como diría Lacan.

Debe construirse y escogerse una antifamilia: «Debes decidir entre tus padres y yo»[43]. Aquí se recupera un desarrollo inesperado del ascetismo artaudiano: las *filles-á-venir* son hijas de la continencia. Son tal vez hijas de un *corps-á-venir,* un cuerpo sin órganos, que el andrógino sólo erróneamente anticiparía. De lo que aquí se trata es de una noción diferente de unidad, una unidad de la pura diferencia. Las hijas de Artaud no son orgánicamente degeneradas por él, pero tampoco son emanaciones descendientes de un Uno capital que ahora parece insuficiente. Las suyas son todas las hijas '*primo*-génitas». «No nos apartaremos, en el mundo tal como ahora lo conocemos, de esta idea de primogenitura, no el primer hijo de su padre, sino el padre de su primer hijo»[44]; «primero» es una característica del hijo/a como tal. El padre sólo puede ser padre de un hijo/a no generado por él; como Artaud en relación con sus «*inmortales* niñas»[45]. Las *filles-á-venir* nunca nacieron (orgánicamente) y nunca pueden morir (orgánicamente): son reales y, como tales, «no muertas»[46]. Ha, por consiguiente, de hacerse hincapié en cómo la decadencia del andrógino coincide para Artaud con una reevaluación, de una vez por todas, de la mujer previamente acusada de interrumpir la perfección binaria del andrógino, separándola del hombre (y estableciendo por ende un vacío, una diferencia).

2. Artaud y Antígona «se merecen el uno al otro» porque ambos han sufrido, han pasado por un «supremo combate interno» y han sido «torturados» por una «abominable noción de infinitud»[47]. Antígona consiguió derrotarla: lo prueba su nombre, «el nombre de una terrible victoria»[48]. Puesto que «los nombres no se dan [siempre] al

[43] *Oeuvres completes* (XIV), p. 139.

[44] *Ibid.,* p. 149.

[45] *Ibid.,* p. 84.

[46] Hay una «Antígona real», como Artaud especifica (*Nouveaux écrits de Rodez,* p. 153).

[47] *Nouveaux écrits de Rodez,* p. 154. Esta noción de infinitud debería relacionarse con la «mala» infinitud repetitiva del falo en un sentido lacaniano... Artaud suele describir a las *filles-á-venir* como mujeres violadas por «falos asesinos» y «testículos del odio» (véase *Oeuvres complètes* [XIV], pp. 19-20).

[48] *Nouveaux écrits de Rodez,* cit., p. 154.

azar»[49], Artaud puede decir que Antígona se ha convertido en su propio nombre, «Antígona» encarna ahora una fuerza antagonista *par excellence,* «la fuerza-Antígona del ser»[50]. Nos dice que, para que alcanzar este estatus -esto es, la separación simbólica, la alienación *de* lo Simbólico-, Antígona tuvo que vencer «todo aquello que dentro de nosotros no es ser o *ego [moi],* sino que persiste en querer ser considerado como el ser de nuestro *ego»*[51]. Antígona logró, por tanto, derrotar a la alienación, a la alienación sexual / lingüística en lo simbólico, para la cual «yo es Otro» -el inconsciente social que desea, nos habla y nos da un nombre-, y a la alienación imaginaria, para la cual el «*ego* es otro», una unidad falsa, un objeto que aparece por obra de una identificación alienada con la imagen del otro. Está también claro que para Artaud hay dos clases de ser, una clase negativa y una positiva: las «fuerzas obtusas *[obtuses]*» -una vez más, una referencia a la estupidez- del ser alienante, el ser que «está» en mi lugar y a través del cual soy «testigo de mí mismo», se oponen, de hecho, al antagonismo de una «fuerza contraria»[52].

3. Artaud mismo está intentando derrotar finalmente a «todos los demás *egos* distintos de mí mismo»[53]. Necesita que Antígona le ayude en un «último combate» por el cual él debería ser capaz de convertirse en su nombre real; pero también sabe que esta misma victoria implicaría el «entierro de su hermano el *ego [moi]»*[5A], la muerte de su «yo» actual pero nunca actualizado; el «verdadero» yo es él mismo un hermano, un gemelo o doble, y sólo puede aparecer como un inalcanzable espejismo (objetificado) de la unidad desde un punto de vista alienado. En otras palabras, Artaud es muy consciente del hecho de que la victoria de Antígona es cruelmente «terrible», como él dice. Sobre esta cuestión, Lacan nos enseña que la separación del objeto con respecto a la identidad nos lleva a una «pérdida de la realidad», en otras palabras, a la «destitución subjetiva».

---

49 *Ibid.,* p. 153.
50 *Ibid.,* p. 154.
51 *Ibid.,* p. 154.
52 *Ibid.,* p. 154.
53 *Ibid.,* p. 153.
54 *Ibid.,* pp. 153-154.

4. Artaud también nos dice *cómo* Antigona logró su terrible victoria sobre los «otros *egos»: «Separando* de su alma la fuerza que la empujaba a existir»^5, disociándose de la fuerza alienante que no obstante la hacía existir[56]. La existencia social *qua* falso ser está alienada por definición; es lo que Artaud define en otra parte como *«étreté^1,* «sersido», un ser objetificado, un estado *[état]* que *no* es: «Yo sé que este mundo no es»[58]. Artaud especifica que Antigona se separa de la existencia alienada «al encontrar una fuerza contraria», una fuerza contraria a la existencia que le permite «reconocerse como siendo diferente del ser que ella estaba viviendo y que la vivía a ella»[59]. La terrible victoria de Antigona implica que muere simbólicamente *y* en la realidad: lo que sobrevive es el nombre de una fuerza antagonista de la pura negatividad, a la que bien podríamos denominar la «pulsión a la muerte».

Deberíamos asimismo señalar cómo en otra parte de sus obras Artaud describe la separación de lo simbólico en términos completamente opuestos. «Soy yo *[moi],* me dijo mi *ego [moi]* que me escucha. Yo *[je]* he respondido: todos los *egos* están en este punto, pues, por lo que a mí respecta, yo *[je]* no te escucho»[60]; «victoria» aquí equivale al levantamiento de una pluralidad de *egos* contra la dominación de un único *ego.* Sin embargo, no creo que aquí nos hallemos ante una mera contradicción; más allá de la aparente irreconciliabilidad de estas dos alternativas, deberíamos detectar, efectivamente, lo que el mismo Lacan describe como los dos opuestos pero inextricables puntos muertos de separación: la tragedia y el budismo[61]. El sujeto puede separarse del objeto de dos maneras diferentes. Más específicamente, la separación *qua* el primer estadio de la transversal de la fantasía fundamental ($0fl) debería considerarse literalmente como el desprendimiento del sujeto (barrado) simbólico con respecto al objeto imaginario

[55] *Nouveaux écrits de Rodez,* cit., p. 154.

[56] Para Lacan, el *ego, qua* imaginaria mala identificación, es de hecho una «dehiscencia *vital»* (véase *Écrits: A Selection,* Londres, Tavistock, 1977, p. 21 [ed. cast.: *Escritos,* México, Siglo XXI, 1977, p. 14).

[57] *Oeuvres complètes* (XI), p. 199.

[58] *Selected Writings,* cit., p. 413 (traducción mía).

[59] *Nouveaux écrits de Rodez,* cit., p. 154.

[60] *Oeuvres complètes* (XIV), p. 20.

[61] Véase Lacan, *Écrits: A Selection,* cit., p. 324.

del deseo. La consecuencia de esto es la aparición del objeto (causa del deseo) *-objetpetit a-* en su vacío real, lo cual puede luego llevar a dos *impasses* complementariamente opuestos; o bien el sujeto se identifica trágicamente con su falta-de-ser fundamental, su escisión irreducible, precisamente mediante la superación de todas las alienaciones contingentes, con lo cual pierde el objeto, o bien el sujeto se identifica con el *objet petit a,* con lo cual «se convierte en una momia»[62]; esta nirvanización no es de ningún modo ascética, pues toma *perversamente* el vacío del objeto por lo real de la cosa: la alternativa radical a la tragedia es, por consiguiente, la perversión psicòtica... En términos de Artaud, todo esto significa que uno no puede obtener ni un yo cruel -esto es, el nombre real de uno- sin el otro (todos los otros *egos* son en realidad derrotados, y lo que se cree que es el «verdadero» *ego* está «enterrado»), ni una multiplicidad de otros, una proliferación de (otros) *egos,* sin el yo. Lacan sugiere que el psicoanálisis puede superar este *impasse* mediante la resubjetivación del objeto tras su aparición como vacío, lo cual en lacaniano significa la individualización de la (ausencia de) *jouissance* mediante la imposición de un nuevo Significante-del-Amo.

En el *Seminario VII,* la famosa lectura de Antígona por parte de Lacan no consigue distinguir entre tragedia y budismo como dos distintos resultados negativos de la separación. Si, por un lado, Antígona actúa trágicamente al decir «¡No!» a Creonte, por otro también vive una extrasimbólica vida momificada «entre las dos muertes»; Lacan nos recuerda que cuando se la «deposita viva en una tumba», ella es de hecho un «cadáver aún vivo»[63]. Aquí deberíamos señalar que según Artaud, que continuamente invoca la imagen de la momia, ésta está «eternamente entre la muerte y la vida, es su cadáver y su feto»[64]; Antígona -y quienes se comportan como ella- es por consiguiente alguien que prefiere «morir viva a vivir muerta»[65] (esto es, que existe en un estado simbólicamente alienado).

[62] Véase Lacan, *Écrits: A Selection,* cit., p. 324.

[63] J. Lacan, *The Seminar. Book VII,* Nueva York y Londres, Routledge, 1992, p. 268 [ed. cast.: *El seminario VIL La ética del psicoanálisis,* Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 3361.

[64] C. Dumoulié, *Antonin Artaud,* París, Seuil, 1996, p. 25.

[65] *Selected Writings,* cit., p. 559.

Más importante que esto, yo argüiría que el *Seminario VII no* nos dice que la separación podría llevar a un *impasse;* no explica cómo el psicoanálisis debería superar el doble punto muerto de la tragedia y la momificación, la pura negatividad de un momento destructivo... por más que necesario. Antígona «no compromete su deseo» de enterrar a Polinice y, con ello, alcanza la separación: para el Lacan de 1959-1960, ésta es la ley ética fundamental del psicoanálisis; sobre lo que no hace bastante hincapié es sobre el hecho de que Antígona *no* retorna, de que su acto es autodestructivo... Por el contrario, este hecho debería resaltarse, dado que, al menos a estas alturas, Lacan parece sugerir la tragedia como modelo (contradictorio) para el objetivo del tratamiento psicoanalítico[66].

Es por esta misma razón por lo que Antígona no debe ser tomada enteramente como un modelo: ella no puede epitomizar al analizado; el analizado debe ser provisionalmente histerizado, como Lacan dirá en el *Seminario XVII,* pero no tiene que convertirse en una figura trágica. Diez años después de su lectura de *Antígona,* Lacan refutará la identificación del psicoanálisis con la tragedia; como Miller correctamente señala: «En *La ética del psicoanálisis* Lacan había exaltado la transgresión, mientras que en el *Seminario XVII* se burla del héroe transgresor»[67], pues, como él mismo afirma, «no se transgrede nada», la transgresión es un «balbuceo lujurioso»...[68]. Para Lacan es, desde luego, necesario asumir la ausencia real (lo real de la ausencia) y la inconsistencia de las «fuerzas obtusas» del Otro. Sin embargo, la separación no puede ser sino fugaz. No podemos demorarnos en la ausencia. En otras palabras, Lacan nos está también pidiendo que *comprometamos* nuestro deseo precisamente a fin de seguir deseando; es decir, que nos quedemos en un funcionamiento apropiado, además de resimbolizado, simbólico; Lacan nos está pidiendo que nos comprometamos después de no habernos comprometido, que limitemos nuestro no-comprometido deseo del Vacío a fin de imponer un *nuevo* modo de desear...

[66] Véase Lacan *The Seminar. Book VII,* pp. 303, 243, 313 [ed. cast, cit.: pp. 368, 315, 3811.

[67] J.-A. Miller, «La psicoanalisi messa a nudo dal suo celibe», epilogo a Jacques Lacan: *Il seminario: Libro XVII,* Turin, Einaudi, 2001, p. 277.

[68] Lacan *The Seminar. Book XVII,* pp. 14, 21 [ed. cast, cit.: pp. 18, 22],

Más precisamente, estoy proponiendo leer el mandamiento «¡no comprometas tu deseo!» de dos modos que se implican mutuamente. Su primer momento corresponde a la asunción de la carencia por parte de Antígona, a su distanciamiento de lo simbólico; el segundo corresponde al mantenimiento del deseo sin caer en el vacío. Si el deseo es deseo del Otro, deseo del deseo -y para Lacan el deseo es la esencia del hombre *qua parlétre-,* «no comprometas tu deseo» puede y debe también significar «¡sigue deseando!»... «No comprometas tu deseo» significa también «¡no renuncies al Otro!», no renuncies a la dimensión del Otro sociolingüístico, simbólico, que sólo el deseo hace posible... «¡Cámbialo, pero no renuncies a él!»... El deseo del Otro que nosotros somos *qua parlétre,* también corresponde al deseo de permanecer dentro del Otro. La subjetivación activa sólo es posible en lo simbólico intersubjetivo después de que lo hayamos suspendido temporalmente y lo hayamos «reconfigurado» mediante la imposición de un nuevo Significante-del-Amo y la aparición de una nueva (parcialmente subjetivizada) *jouissance* conectada con él. En otras palabras, lo político verdaderamente comienza en el mismo punto en el que se compromete la pureza maligna de una ética anárquica y destructiva... que no obstante constituye la precondición de aquélla.

Según el *Seminario XI,* esta subjetivación puede lograrse mediante el tratamiento psicoanalítico, en lo que Lacan define como lo «transversal de la fantasía fundamental». Brevemente, esto significa: (1) separar al *objetpetit a* del sujeto barrado $; (2) lograr el vacío de la separación (la destitución subjetiva); (3) resubetivizar ese mismo vacío mediante la sublimación. Luego a Lacan le costará otros seis años elaborar esta noción en el esbozo de una política psicoanalítica de la *jouissance* antiideológica. La ideología resulta no ser nada más que la *jouissance* que no consigue reconocer la ausencia -*su* ausencia, la *jouis-sans...*- y, como consecuencia, subjetivizarla individualmente; el control de la *jouissance* se deja al Otro. Tal política es perfilada en el *Seminario XVII* con la elaboración de los cuatro discursos, una significativa contribución política que sigue esperando un análisis en profundidad. En este renovado contexto teórico, la trágica figura de Antígona representaría la encarnación de una histérica radicalizada, autodestructiva (una figura imposiblemente mítica) que, habiendo descubierto que el Amo / Otro está barrado, decidiría sacrificarse en un gesto que reacciona contra sus inconsistencias: como consecuen-

cia, no socavaría al Otro existente, sino que en último término se sacrificaría *por* su mantenimiento o, en el mejor de los casos, por el espejismo *pére-verse* de otro Otro consistente; precisamente al decidir precipitarse en el vacío de la carencia, Antígona se niega a aceptarlo.

Los resultados alcanzados por Lacan en el *Seminario XVII* los complica más, pues, su reelaboración del síntoma en 1975-1976: esto parece sugerir que cualquier posible subjetivación de la *jouissance* tiene que sufrir la desestabilización de la psicosis «no-desencadenada» y la sucesiva creación de un simbólico (parcialmente) «personalizado» -el nombre «no-trágico» de uno- mediante la escritura de uno, la marcación de la *jouissance* de uno mediante la letra escrita. En otras palabras, lo que aquí estoy sugiriendo es que la lectura de Joyce que hace Lacan, lejos de ser una monografía literario-clínica, representa su formulación más madura de una ética y una política psicoanalíticas.

3. «¡SUFRE A FIN DE AFIRMARTE A TI MISMO!»

A diferencia de Antígona, Artaud *regresa* tras nueve años de internamiento, y regresa con *su* nombre, que Antígona -según Lacan y el mismo Artaud- había adquirido sólo a costa de desaparecer para siempre en la destitución subjetiva perpetua. Artaud regresa como *«Artaud-le-Mômo»,* es decir, literalmente como un demente *[mômo]* que escribe sobre su regreso, y sólo es capaz de regresar escribiendo sobre ello: uno de los capítulos del libro *Artaud-le-Mômo* se titula, de hecho, «Le retour d'Artaud-le-Mómo»; Artaud no deja de repetir que el viejo Artaud ha muerto... Su principal logro teórico en los años de su regreso -el último de su vida- debería identificarse con la elaboración de una ontología cosmológica del sufrimiento: ser «real» equivale a una «douleur» auténtica robada por Dios. En paralelo, esta misma *douleur* corresponde a Otro, a la *jouissance* absoluta que debe oponerse a la *jouissance* fálica... a la cual Artaud simplemente llama '*jouissance».*

En 1946, poco después de su salida del sanatorio, Artaud afirma: «Yo *estoy* ahí *[là],* / ahí significa dolor»[69]. Yo estoy ahí donde sufro. Ser es sufrir: a fin de ser, uno tiene que «sufrir el ser, todo el

[69] *Oeuvres complètes* (XXII), p. 153-

ser». El sufrimiento, la inmediatez del dolor, que abandona la falsa dicotomía entre lo corpóreo y lo mental, se convierte en la única y más inmediata prueba de mi ser-real. Es en este sentido en el que el dolor se solapa con la «realidad más pura», como Artaud la ha llamado en *El newómetro:* «Esta *douleur* a mí infligida como una cuña clavada en el centro de mi realidad más pura, en esa región de la sensibilidad en la que los dos mundos del cuerpo y la mente se juntan»[70]. La inmanencia del sufrimiento caracteriza por entero al ser real, sin riesgo alguno de duplicaciones trascendentes. El sufrimiento es uno.

El dolor no sólo supera la división entre el cuerpo y la mente, con lo cual cancela la subjetividad específica que prospera en el hiato que los separa, sino que también suspende cualquier posible trascendencia, así como cualquier trascendental. De manera que existe una historia ahistórica del dolor, una continuidad sin lugar que ha de oponerse a la historia orgánicamente sexuada de Dios / el Otro: «Sí, hay una cierta historia del sufrimiento del que mi vida forma parte, mientras que nunca ha podido formar parte de la vida ordinaria, la cual nunca ha hecho otra cosa que huir (ponerse a uno mismo en un estado de distanciamiento *[recul],* calculado, rizado, metódico y premeditado) del sufrimiento»[71]. La vida basada en criterios eudemónicos *no es.* El dolor debería ser vivido, y al vivirlo, al ser, no debería dejársenos ninguna posibilidad de cálculo. El sufrimiento *qua* antirrepresentación no puede pensarse, sólo puede vivirse. Así, Artaud escribe: «La cuestión es ubicarse a uno mismo en el más allá del ser [negativo] y de su noción *reflexiva* de consciencia. /... Es la única manera de ser ahí *[«être là»,* una vez más], / golpeando, sufriendo, desgarrándose uno mismo en pedazos, no pensando, / *¡des-imaginando imágenesI»*[72]. A fin de poner fin a lo que él repetidamente llama el «escándalo» de una vida que es testigo de sí misma, deberíamos sumergirnos en la *douleur.* En paralelo, el sufrimiento también funciona como un detector de lo que no es pero parece ser (el falso ser). «Ser quemado, / desgarrado en pedazos, / descuartizado / son hechos que no corresponden a un estado *[état],* sino al ser *[êtreh*[7i].

[70] *Selected Writings,* cit., p. 91-
[71] *Oeuvres complètes* (XII), p. 203.
[72] *Oeuvres complètes* (XXII), p. 19.
[73] *Ibid.,* p. 60.

Fuera de la *douleur,* no parece haber nada:

> Uno no hace nada, uno no dice nada, pero uno sufre, uno desespera de uno mismo y uno lucha... —¿Apreciaremos, juzgaremos, justificaremos la lucha? / No. / ¿La nombraremos? / Tampoco, / nombrar la batalla significa matar la nada, quizás. / Pero sobre todo implica detener la vida... / Nunca detendremos la vida. Pero ¿llegaremos... al terraplén del después de la batalla, a fin de respirar los recuerdos de la batalla? / Nunca. / La batalla se reanudó más encarnizadamente, ¿y qué? ¿El perpetuo desprendimiento de la carne? ¿El indefinido rascamiento de la herida? El infinito trabajo de la fisura que produjo la herida? / Tal vez[74].

Suponiendo que uno elija la *douleur,* ¿qué estrategia debería adoptarse durante y después de la batalla? Artaud responde abruptamente: no debería darse ningún juicio, ninguna justificación, no debería llevarse a cabo ninguna operación crítica: todas éstas estarían puestas en lo definido como «distanciamiento» de la *douleur.* Uno debe siempre permanecer en la inmanencia de la batalla: por eso es por lo que incluso una sola denominación bastaría para detener la vida. Ésta sería ya una peligrosa retirada: no por casualidad; es precisamente en el nombre y el juicio de Dios en lo que, en los mismos años, Artaud concentra su ataque, su descarga fecal (materialmente antitrascendente): «Me cago en el nombre de pila»[75]. El acto de nombrar que inicia la dimensión intersubjetiva y la subsiguiente operación de escribir no es simplemente incapaz de revelar la *douleur-vidn,* sino que también la bloquea, la aniquila. Aquí Artaud está implícitamente recordando la contradicción fundamental de su propia bio-grafía: de hecho, ésta lo determina con la *douleur* que continuamente afirma sufrir (la componente «bio») y con su papel en cuanto escritor constantemente tentado de simbolizar esta *douleur* (la componente «gráfica»). Esta oscilación genera una compleja operación de escritura: «La autenticidad / del dolor / que yo soy»[76], *escribe* paradójicamente Artaud. La infinita paradoja de una escritura que «mata la [simbólica] nada» del sufrimiento al nombrarla, al clavarla en el blanco y negro de la página

[74] *Oeuvres complètes* (XII), p. 236.
[75] *Oeuvres complètes* (I), p. 13.
[76] *Oeuvres complètes* (XXII), p. 136.

escrita y, al mismo tiempo, por el mismo proceso, «detiene la vida [real]» *qua* sufrimiento.

Ahora es importante hacer hincapié en cómo, según Artaud, evitar el encuentro con el dolor solamente puede implicar un aplazamiento provisional. El dolor no tarda en volver por otra ruta, la del Otro. Si uno no elige el dolor, entonces lo sufre por Dios y Sus *«suppôts»* (esbirros). La elección que Artaud hace de la *douleur* no forma, por consiguiente, parte de un programa deliberadamente masoquista. «Yo elijo el dominio *[domaine]* de la *douleur*^1-. esta afirmación, que tiene implicaciones éticas y ontológicas, no meramente significa que «Yo elijo el *territorio* de la *douleun.* El dominio también implica un cierto control. Sólo eligiendo la *douleur* puede uno controlarla, sin sufrirla pasivamente. Hay, por consiguiente, dos tipos de *douleur:* el primero es aquel que «nos toca a nosotros»; en otras palabras, corresponde a nuestra participación en el sufrimiento existencial, el cual, dada su inmanencia inmediata, es equivalente a nuestra participación personal en el ser. Si elegimos la *douleur,* somos tanto como sufrimos. Por el contrario, si tratamos de evitarla, la *douleur* regresa en una forma diferente, *père-verse* (en un sentido estrictamente lacaniano): la auto-reduplicación, que es lo mismo que lo que Artaud llama «el estado distanciado» con respecto a la *douleur,* crea una trascendencia, un espacio vacío en el que Dios fácilmente consigue insinuarse a Sí mismo: para Artaud, el cuerpo orgánico es, de hecho, un cuerpo dividido por Dios *qua* «perforador de pozos»[78]. En este caso, estamos pasivamente sometidos a una *douleur* que no nos toca a nosotros; sufrimos *por* Dios / el Otro. Una nada que «no quería sufrir el ser»[79] ahora quiere ser, y quiere «ser» en tanto en cuanto alguien continúe sufriendo por ella. En este caso, *no* somos tanto como sufrimos, pues la participación en el ser proporcionada a nuestro sufrimiento es expropiada por Dios. En *Suppôts et Suplications,* Artaud señala específicamente que cuando Dios -definido como «brujo— nos priva de la participación en el ser que es consustancial a nuestro sufrimiento, perdemos el «*benefit* de la *douleun*[80]. En otras palabras,

[77] *Selected Writings,* cit., p. 96 (traducción mía).
[78] *Oeuvres complètes* (XII), p. 41.
[79] *Ibid.,* p. 41.
[80] *Oeuvres complètes* (XIV), p. 99.

una vez el sufrimiento se convierte perversamente en sufrimiento *por* Dios, el *«benefit»* -que literalmente es «lo-que-hace-bien>— se transforma en un maleficio, una maldición, un *«maléfice»* -que, por el contrario, es «lo-que-hace-mal»-... Esta distinción debería procurarnos una plausible vía de entrada en la tortuosa obsesión artaudiana con los «maleficios» y la «magia negra colectiva».

Algo más es seguro para Artaud: el hombre trascendente / orgánico que se niega activamente a escoger el dolor ha aprendido a cómo tomar a Dios como modelo; no quiere sufrir más el ser -mientras continúa sufriéndolo por Él- y está, por tanto, tentado de hacer que el otro (hombre) sufra (por) él. Así, Artaud escribe: «Hay millones [de personas]... que se llevan... el espíritu del dolor de otras personas a fin de alcanzar una consciencia, un yo, un alma, una duración»[81]. Al operar en medios en los que el dolor es canalizado y forzado a circular -hospitales, asilos, donde la «muerte es preciada^, el doctor-psiquiatra representa, entre hombres orgánico-trascendentes, todos los cuales descargan agresivamente su propio sufrimiento sobre los demás, la apoteosis del sadismo: «Los médicos de los asilos son sádicos conscientes y premeditados»[82]. Por doquier en la vida social cotidiana uno hace que el otro sufra en lugar de uno, pero es sólo en un asilo donde uno puede conseguir des-cargar al otro completamente, llegando al punto en que el conformismo de la magia negra «colectiva» o «cívica» -esto es, el maleficio *[maléfice]* de la expropiación del dolor- se convierte literalmente en la *posesión* del otro. Una vez más, un elemento libidinoso aparece claramente en este proceso: «La medicina moderna... hace que sus hombres muertos sean sometidos a electroshock o insulinoterapia... todos los días vacía de su yo a sus pilas de hombres, / con lo cual los presenta como vacíos... a obscenos abordamientos atómicos y anatómicos»[83]. Como hemos visto, también los psiquiatras son, para Artaud, erotómanos *par excellence.* La erotomanía *qua j'ouis-sens,* sufrimiento perverso por el Otro, y el sadismo, todos coinciden en último término. Debido a esto, la aceptación activa del propio sufrimiento de uno -esto es, la *jouissance* real- presupone, en contraste con la pasividad requerida por Dios, la interrupción de la cadena sádica por la desconexión de uno con

[81] *Oeuvres complètes* (XIV), p. 108.
[82] *Oeuvres complètes* (XII), p. 216.
[83] *Ibid.,* p. 217.

respecto al *j'ouis-sens* fálico del Otro: «Sufre a fin de afirmarte a ti mismo, / establece tu propio cuerpo en exclusiva, sin pensar en llevarte nada del / de nadie más / sobre todo, no mediante la *jouissance»*[84].

4. *J'OUÏS-SENS, JOLIIS-SANS, JOUIS-SENS*

A estas alturas, es necesaria una definición concisa de la noción lacaniana de *jouissance.* Definitivamente, la *jouissance* no es placer: por el contrario, es precisamente lo que «va más allá» del principio del placer en Freud. La principal característica de la *jouissance* es el sufrimiento: sin embargo, aquí nos hallamos ante una clase de sufrimiento que no es simplemente desagradable, y por consiguiente no puede meramente relacionarse con el placer por vía de oposición. Como una primera aproximación, podríamos definir la *jouissance* como «el placer en el dolor». Contra la objeción habitual: «A fin de cuentas, no todos somos masoquistas depravados, habla por ti mismo...», uno debería referirse aquí a la indecidible naturaleza de lo que Spinoza denominaba bellamente, en latín, la *titillatio,* las cosquillas. *¿A* quién no le gusta que le hagan cosquillas? ¿No se corresponde tener cosquillas a una forma suprema de placer, o no coincide, en lugar de eso, con el sufrimiento radical? Todos sabemos que cuando se nos hace cosquillas adecuadamente, literalmente nos arriesgamos a «morirnos de la risa»...

Contrariamente a la afirmación de Miller según la cual el *Seminario Viles* problemático en la medida en que introduce una «profunda disyunción entre el significante y la *jouissance*>[85], yo creo que, en este seminario, Lacan analiza la *jouissance* supuestamente «masiva» de la transgresión mítica *y* la «breve satisfacción»[86] de la *jouissance* estructuralmente inherente a la componente superegoica de cualquier orden simbólico / significativo. Más aún, estos dos «grados *de jouissance* están íntimamente relacionados, pues la misma *jouissance* de la transgresión debería concebirse, primero y ante todo, como la *jouissance* de la (sadokantiana) ley unlversalizada. Aquí nos enfrentamos con lo que posiblemente constitu-

[84] *Oeuvres complètes* (XXII), p. 138.
[85] J.-A. Miller, *Iparadigmi del godimento,* Roma, Astrolabio, 2001, p. 18.
[86] Lacan, *The Seminar. Book VII,* cit., p. 87 [ed. cast, cit.: p. 112].

ye la principal ambigüedad del *Seminario VII:* definitivamente, Lacan cree que la dialéctica paulina entre la ley y el deseo -complementada por la fantasmática transgresión / *jouissance-* puede superarla una transgresión *de* la misma (sadokantiana) ley superegoica; al mismo tiempo, sin embargo, también parece insinuar que podemos llegar más allá de tal dialéctica mediante una transgresión que *se oponga* a la ley superegoica. En particular, la ética del psicoanálisis no «nos deja colgando de esa dialéctica [de la ley y el deseo]»; tiene que ver con un (puro) deseo que, más allá de la moralidad, «transgrede la interdicción» y «redescubre la relación con *das Ding* en alguna parte más allá de la ley»[87]; el «verdadero deber» de la transgresión psicoanalítica es de hecho «ir contra el mandamiento» de la «obscena y feroz figura» del *superego*[88].

Ahora bien, la gran pregunta es: ¿la «transgresiva» ética antigoniana del puro deseo por la que abogaba el psicoanálisis lacaniano en el *Seminario VII* en qué difiere concretamente de la superegoica transgresión de la *jouissance* sadokantiana? ¿Está tal distinción adecuadamente defendida, o más bien los argumentos de Lacan se arriesgan a confundir estos dos tipos de transgresión? En mi opinión, el *Seminario VII* no consigue elucidar en último término la manera en que la ética lacaniana del «puro» deseo se separa de la antiética sadokantiana de la (mítica) *jouissance* «masiva». Más específicamente, yo creo que el estatus poco claro de la *jouissance* en el *Seminario VII* -dicho groseramente, «¿"Goza de sí misma" Antígona por puro deseo?», «¿Puede la *jouissance* ser buena?>^ es consecuencia de la errónea suposición lacaniana de la existencia de un «real primordial» *qua* «totalidad»[89], el cual, a pesar de ser relegado a un mítico dominio pre- o post-simbólico, necesariamente implica la postulación de una correlativa *jouissance* «masiva». En otras palabras, a estas alturas Lacan todavía no ha superado por completo la idea (sadiana; artaudiana) de que la naturaleza es un ser (diferencial, «fermentador») que goza *per se:* esta noción contradice estructuralmente todas las elaboraciones teóricas (y clínicas) que presuponen el *a priori* del barrado del Otro y la reducción lógicamente concomitante de la naturaleza al No-Uno de los no-muertos.

[87] *Ibid.,* p. 84 [ed. cast. cit.: p. 104],
[88] *Ibid.,* p. 7 [ed. cast. cit.: p. 16].
[89] *Ibid.,* p. 118 [ed. cast. cit.: p. 150],

No sin oscilaciones, en su obra tardía Lacan reconoce progresivamente que la *jouissance* «inherente» es, en un sentido radical, la única *jouissance* posible; nosotros bien podemos teorizar el horizonte mítico de una condición extrasimbólica, pero, al mismo tiempo, esta misma teorización es lógicamente inconsistente con la de cualquier incremento en la jouissance. En esta sección final es, por consiguiente, mi intención explicar las diferentes maneras en que funciona la *jouissance* inherente, así como proponer algunas observaciones preliminares sobre el intrincado tema de la subjetivación individual de la *jouissance:* ¿cómo debería el sujeto resistir a la imposición del imperativo superegoico -y siempre potencialmente criminal- de la ley? Con este objetivo en mente, paso a enunciar ahora una serie de tesis fundamentales en relación con la *jouissance,* adoptando el privilegiado punto de vista del *Seminario XXIII* (1975-1976): en mi opinión, es en esta obra donde Lacan asume por fin las consecuencias plenas del hecho de que no hay ningún Otro del Otro.

1. Necesitamos recordar que la máxima «no hay ningún Otro del Otro simbólico» significa primordialmente que -en la medida en que el Otro simbólico no es legitimado por ningún Otro garante externo (esto es, la ley unlversalizada del Nombre-del-Padre), en la medida en que lo Simbólico es no-Todo- la otridad real con respecto a lo simbólico ya no es posible. En otras palabras, en oposición al *Seminario VII,* finalmente para Lacan no hay ningún «Uno primordial» que fuera originalmente «matado» por lo simbólico; no hay ningún «puro» real primordial (ningún «real real») más allá de la dimensión de lo real-en-lo-simbólico, esto es, del sobrante de lo real que «agujerea» lo simbólico (en conjunción con lo imaginario). Para ir más lejos, debo hacer hincapié en cómo, para Lacan, el «Uno primordial» -o «Real real»- es no-Uno precisamente en la medida en que, en términos de Badiou, no puede «contarse como Uno»: en realidad corresponde a un *cero.* En un pasaje clave del *Seminario XXIII,* Lacan apunta que «lo real debe buscarse del lado del cero absoluto», pues «el fuego que quema [el espejismo de la *jouissance* masiva] no es más que una máscara de lo real»[90]. Este 0 sólo podemos pensarlo retroactivamente des-

[90] Lacan, *The Seminar. Book XXIII,* sesión del 16 de marzo de 1976 [ed. cast.: *El seminario XXIII: El sinthome,* Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 1191.

de el punto de vista del «falso» Uno simbólico / imaginario (lo que Lacan llama un *«semblant»)-,* aún mejor, este 0 sólo podemos pensarlo retrospectivamente *como si* fuera un Uno *-el Uno par excellence-* desde el punto de vista del «falso» Uno. Para decirlo de una manera diferente: 0 no es *nada perse,* pero *es* algo desde la perspectiva determinada del «falso» Uno; la cosa-en-sí es *en-sí* nada (como Lacan dice, es *Tachosa*[91]*).* En otras palabras, el 0 se equipara con la siempre-ya perdida *jouissance* mítica de lo Real real: el «falso» Uno necesita la «falsa »*jouissance* del *objet petit a* a fin de «hacer Uno» -tapar el agujero en la estructura simbólica- y por tanto crear retrospectivamente la *ilusión* de una *jouissance* absoluta originalmente perdida.

2. La *jouissance* es «placer *en* el dolor». Más específicamente, esto es *siempre* equivalente a la *jouissance* del *objet petit a,* que es un resto de lo real que abre agujeros en la estructura simbólica. El *objet petit a qua* agujero real en el Otro es el agujero *qua* presencia de un real excedente-sobrante (la *jouissance* de «a») y ese agujero *qua* presencia de todo lo real (lo real primordial que nunca estuvo ahí en primer lugar), esto es, *qua* ausencia de *jouissance.* ¿En qué consiste efectivamente esta presencia de un sobrante real? En el caso más puro, la *jouissance* de *«a» qua* excedente *jouissance* (la pulsión parcial) sólo puede gozar de la *falta* de goce, pues no hay nada más de lo que gozar. Esto explica por qué, en el *Seminario XVII* (1969-1970), Lacan puede afirmar: «Uno puede pretender *[faire semblant]* que hay un excedente de *jouissance* [i. e., *jouissance* del *objet petit a\,* mucha gente sigue atrapada en esa idea»[92]. La *jouissance* es sufrimiento, pues es *jouis-sans...* Para emplear un neologismo, hasta donde yo sé, no acuñado por Lacan. Gozar de la falta de goce significará, pues, sufrir / gozar la ausencia de la cosa, el hecho de que la cosa sea no-cosa *[Tachóse],*

3. Una de las principales tareas del psicoanálisis es hacer que el sujeto acepte el *«a»* real *qua ausencia.* Si la *jouissance esjouis-*

[91] Lacan, *Le séminaire livre XVII,* cit., p. 187. Aquí Lacan identifica *4'achose•* con lo que él llama *4'insubstance»,* y dice que estas dos nociones «cambian completamente el significado de nuestro materialismo».

[92] *Ibid.,* p. 93 led. cast. cit.: p. 86],

sans, gozar extrae «más» o «menos» sentido sólo de un perverso punto de vista que da por segura la *presencia* de la *jouissance.* Aquí sólo hay una diferencia fundamental en funcionamiento: uno puede aceptar o dejar de aceptar la ausencia que el *jouis-sans* es. Incluso cuando la fantasía fundamental del sujeto (*qua* barrera) sea desmontada de una vez por todas, como así es el caso en la psicosis, de lo que se trata no es de un «incremento» de la *jouissance,* sino de una incapacidad de lo simbólico para manejar la potencialmente destructiva falta de *jouissance* que el *jouis-sans* es[93]. En otras palabras, la *jouissance* no puede acumularse porque estriba en la ausencia; objetivamente no podemos acumular la ausencia, sólo podemos decir que (-1) + (-1) = -2 si tácitamente asumimos que -1 es algo «más» que la ausencia sin más, si, desde el mismo comienzo, convertimos engañosamente -1 en +1... Según Lacan, el discurso capitalista epitomiza la perversión precisamente en la medida en que pre-tende gozar el «*a*» real (la ausencia) como *jouissance* acumulada[94].

4. La *jouissance* es una *conditio sine qua non* de la inextricable relación entre la pulsión y el deseo. Más precisamente, la pulsión procura una «masoquista» satisfacción parcial del deseo inconsciente precisamente mediante la insatisfacción del *jouis-sans.* Como consecuencia, la *jouissance* es por lo general una precondición necesaria de los seres humanos *qua* seres de lenguaje que desean. Y, lo más importante, la *jouissance* (del *objetpetit a)* no es sólo lo que, por así decir, inevitablemente «acompaña» al significante pero permanece distanciado de él; la *jouissance* también aparece *en* el significante mismo. Es decir: la pulsión no es inefable, «se profiere a sí misma» en el leguaje bajo el disfraz del *jouis-sens.* El goce (o, mejor, su ausencia) aspira también al goce. El *jouis-sans* indica una falta lingüística de *sentido,* una limitación intrínseca de conocimiento simbólico como tal: en la medida en que, por definición, el conocimiento simbólico es No-Todo en el inconsciente, debería ser también considerado como un «medio de la *jouissance».* La razón de esta naturaleza dual del *jouis-sans* es evidente: lo simbólico (en su interjuego con lo imaginario) de

[93] El psicòtico *no* goza «más» que los sujetos no-psicóticos; por el contrario, saber abiertamente que es *gozado* en / por la fantasía del Otro...

[94] *Ibid.,* pp. 92-95 [ed. cast, cit.: pp. 86-88],

que lo real del *objet petit a* abra agujeros en las estructuras del ámbito «libidinal» del deseo / sexualidad y en el ámbito «epistemológica» del conocimiento. El *a priori* lacaniano básico para este paralelismo puede encontrarse en el famoso lema según el cual «el inconsciente se estructura como un lenguaje»: el deseo y el conocimiento son la misma estructura lingüística inconsciente, y ambos participan del *jouis-sans.* Juntando la aceptación «libidinal» del *objet petit a* con su contrapartida «epistemológica», podemos argüir que el hecho de que no haya ningún Otro del Otro implica el «sin sentido» (o bien el lado «epistemológico» del *objet petit a)* de la ausencia de *jouissance,* la ausencia de relación entre los sexos (esto es, el lado «libidinal» del *objet petit a).*

5. En sus últimos seminarios -de modo más evidente en el *Seminario XXIII-,* Lacan aprovecha al menos cuatro variantes diferentes de la noción *de jouissance,* todas las cuales, en mi opinión, deberían estar vinculadas, directa o indirectamente, al *objet petit a.* La primera variante afecta a la *jouissance* fálica del *objet petit a* en la fantasía fundamental: Lacan utiliza el signo algebraico J para expresarla. En resumen, ésta es la *jouissance* que permite al sujeto «hacer Uno» *qua parlêtre* individuado, el no-eliminable suplemento real de la fantasmática identificación simbólica. Es sobre la base de un *j'ouïs-sens* como el sujeto barrado es capaz de «oír» *[ouïr]* el sentido del orden simbólico: el *j'ouïs-sens* podríamos traducirlo como «yo gozo, por tanto puedo tener sentido».

La segunda variante se relaciona con la *jouissance* del Otro bajo la hegemonía del cual «hacemos Uno» y «tenemos sentido»; esto no es, por consiguiente, nada más que el *j'ouïs-sens* ideológico que «tapa» la misma estructura simbólica agujereada. Como Lacan observa ya en el *Seminario X, «j'ouïs»* no es nada más que la respuesta que el sujeto da al mandamiento superegoico *«Jouis!»* («¡Goza!»)[95]. Es fácil ver que la *jouissance* del Otro es en realidad equivalente a la *jouissance* fálica: la *jouissance* del Otro corresponde a la ideológica *jouissance* fálica considerada, por así decir, desde el punto de vista de la estructura, no desde el del sujeto (alienado) que es interpelado por una ideología dada.

La tercera variante se refiere a lo que Lacan denomina la *jouissance*-Otro, que denota con el signo algebraico JA; a comienzos

[95] Véase Lacan, *Le séminaire livre X,* cit., p. 96.

de los años setenta, la *jouissance*-Otro se asocia estupendamente con la *jouissance* femenina. Desde luego, la *jouissance*-Otro no debería confundirse con *la. jouissance* del Otro. ¿Deberíamos considerarla, pues, extrasimbólica? Si, por un lado, es cierto que, en el *Seminario XX,* la *jouissance-O*tro parece indicar la pura *jouissance* de lo real más allá de cualquier contaminación simbólica (es más, está ubicada «más allá del falo»[96]), por otro, a estas alturas debería ser evidente que tal definición de la *jouissance-OXxo* es sumamente problemática para cualquier intento serio de desarrollar una teoría consistente a partir del movimiento antiestructuralista de Lacan. Las primeras versiones del llamado nudo borromeo -una figura topològica de la que Lacan se sirve para representar la interdependencia de los órdenes de lo real, lo simbólico y lo imaginario- nos muestra precisamente dónde reside la dificultad, si no la contradicción: la JA (la *jouissance* - femenino - Otro) se encuentra fuera del anillo de lo simbólico, ¡pero no está fuera de todos los anillos! En otras palabras, sin el anillo de lo simbólico, no sería posible tener el nudo borromeo *(qua* representación topográfica del sujet*o-parletre)* y, en consecuencia, ni siquiera la JA... Lo importante que aquí se ha de comprender es que la *jouissance* femenina sigue *indirectamente relacionada* con lo simbólico: el No-Todo femenino es en último término diferente *y* dependiente de lo simbólico fálico, precisamente en la medida en que aparece como el No-Todo *de* lo simbólico, su punto de excepción constitutivo... Por consiguiente, JA no puede representar la *jouissance* de lo «Real real»; en otras palabras, *no* hay una *jouissance*-Otro, dado que no hay un Otro del Otro.

Lacan parece cobrar consciencia de este punto muerto en el *Seminario XXIII,* en el que de hecho la JA barrada -una cuarta variante de la *jouissance*- ocupa el lugar de la JA en el nudo borromeo[97]. En una de las clases más importantes de ese año, Lacan dice: «La JA barrada tiene que ver con la *jouissance,* pero no con la *jouissance-OXxo...* No hay *jouissance-Olro* en la medida en que no hay Otro del Otro»[98]. El paso de la noción de *jouissance*-

[96] J. Lacan, *The Seminar. Book XX,* Nueva York y Londres, Norton, 1999, P- 74 [ed. cast.: *El seminario XX: Aún,* Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 74],

[97] Véase Lacan: *Le séminaire livre XXILI,* sesión del 16 de diciembre de 1975 [ed. cast, cit.: pp. 45 ss.].

[98] *Ibid.,* [ed. cast, cit.: p. 55].

Otro (JA) a la de la *jouissance* del Otro barrado (JA barrado) epitomiza la distancia fundamental que separa la imagen del éxtasis sagrado de santa Teresa -tal como Lacan se refiere a él en el *Seminario XX*- de la «denominación» de la carencia llevada a cabo por *Joyce-le-saint-homme* -tal como se analiza con detalle en el *Seminario XXIII*-. En este seminario, la JA (de la Mujer, de Dios) se hace imposible: sin embargo, la *jouissance* femenina podría redefinirse en términos de JA barrada". La JA barrada es, por tanto, una (forma de) *jouissance* de la *imposibilidad de la JA.* Y, lo que es más importante, debo hacer hincapié en el hecho de que la *jouissance* del Otro barrado *difiere de la jouissance fdlica sin estar «más allá» del falo.*

La elaboración de la noción de JA barrada tiene también una repercusión significativa en el lema clave del Lacan tardío según el cual "*Ya d'l'Un*» («Hay una cosa como Uno»)[100]. En el *Seminario XX,* Lacan parece identificar este Uno con la JA, con la idea de un real puro concebido bajo el disfraz de la «pura diferencia», una naturaleza «fermentante»; aunque en el *Seminario XXIII* declara que la JA se entiende como designando el hecho de que hay un universo, sin embargo especifica que es de todo punto improbable que el universo sea, en cuanto tal, un universo, que el universo sea un Uno (de pura *jouissance*-Otro)[101]. Es decir: un real puro, mítico -los no muertos-, debe presuponerse retroactivamente, pero no puede considerarse como un Uno (que goce de sí, divino), ni siquiera como el Uno supuestamente «más débil» de la «pura diferencia».

En este punto deberíamos formular la siguiente crucial pregunta: ¿la *jouissance* de la imposibilidad de la *jouisance*-Otro, la *jouissance* del Otro barrado, cómo se distingue de la *jouissance* fálica «normal»? Después de todo, ésta es también, a su manera, una forma *de jouissance* barrada, d*e jouis-sans...* La respuesta sin

[99] De este modo, sería fácil pensar la *jouissance* j'qy-ceana como una completa reelaboración de la *jouissance* del místico que el *Seminario XX* había ya equiparado con la *jouissance* femenina. También se hace, pues, claro por qué el recurrente paralelismo en Lacan entre Joyce y un santo dista de ser gratuito: «Joyce-el-sinthome es homófono con la santidad». J. Lacan, «Joyce le symptôme», en K. Aubert (ed.), *Joyce avec Lacan,* Paris, Navarin, 1987, p. 12.

[100] véase Lacan, *The Seminar. Book XX,* cit., p. 5 [ed. cast. cit.: p. 131.

[101] Lacan, *Le séminaire livre XXIII,* sesión del 13 de enero de 1976 [ed. cast. cit.: pp. 59 ss.[.

rodeos de Lacan es: la *jouissance* fálica *«hace Uno»,* mientras que la JA barrada *«hace al individuo».* Si la *jouissance* fálica (del *objet petit a)* hace al Uno simbólico, pre-tendiendo obliterar cada vez más la ausencia, por otro lado la JA barrada (que también goza del *objet petit a)* hace al individuo que, por así decir, desarrolla «su propio» simbólico *a partir de* esa ausencia. Joyce es «el individuo» para Lacan en la medida en que consigue subjetivizarse a sí mismo individualizando (parcialmente) el *objet petit a,* la ausencia en lo simbólico[102]; el individuo no es el Uno individuo, sino que representa otra modalidad del Uno, otro modo (no-psicótico) de habitar lo Simbólico, «partiendo» de su ausencia real.

Aquí debo hacer particularmente hincapié en el modo en que Lacan asocia estrechamente la aparición de la JA barrada -que él también, de manera aún más llamativa, llama le *sinthome-* con el tema de la *denominación* de lo real y la «marcación» de la *jouissance,* con la cuestión largamente diferida referente al modo en que el sujeto debería producir una reinscripción en lo simbólico y una resimbolización de éste tras haber temporalmente asumido la ausencia real en el Otro[103]. Para Lacan, Joyce es de hecho «*Joyce-le-sinthome*»[104]. Si, por un lado, es cierto que Joyce «abóle el símbolo»[105], por otro, es igualmente el caso que la «identificación con el *sinthome» (qua* denominación de lo real de uno) por la que en las últimas obras de Lacan se abogaba como el objetivo del psicoanálisis nunca podría equivaler a una destitución subjetiva permanente, un no-funcionamiento psicòtico de lo simbólico. En oposición a tal conclusión errónea, debo subrayar que:

(a) Joyce es -para adoptar una fórmula propuesta por Darían Leader- un psicòtico «no-desencadenado». Inicialmente está «entre» la neurosis y la psicosis, y subsiguientemente consigue producir un simbólico (parcialmente) individualizado;

102 «Joyce se identifica a sí mismo con el *individuo*», Lacan, «Joyce le sympthôme», cit., p. 18.

103 Lo mismo que con respecto a la relación estricta entre el *sinthome* y una forma particular de *jouissance,* Lacan escribe: «Joyce está en relación con el *goce,* esto es, la *jouissance,* escrito en el *llanguage* que es el inglés; este enjoyzamiento, esta *jouissance,* es lo único que se puede extraer del texto. Este es el síntoma» («Joyce le symptôme», p. 17).

104 *Ibid.*

105 *Ibid.,* p. 15.

(b) los neuróticos pueden acabar convirtiendo su síntoma ideológico -la *jouissance* impuesta por hegemónicas fantasías fundamentales- en un *sinthome* no-psicótico cuando son atravesados por la fantasía, el momento de separación con respecto a lo simbólico y el subsiguiente proceso de reinscripción simbólica mediante un nuevo, individualizado Significante-del-Amo. Esto también significa que, a pesar de no ser un psicòtico, Joyce no necesita en principio atravesar ninguna fantasía fundamental. A diferencia de los neuróticos, él *ya* está separado de lo simbólico; a cambio, necesita «crear» su Significante-del-Amo fundador. Como Miller dice: «El auténtico Nombre-del-Padre [de Joyce] es su nombre como escritor... su producción literaria le permite reubicarse a sí mismo dentro del significado que le faltaba»[106].

Para concluir, me gustaría comentar una cuestión que da mucho que pensar con respecto al *sinthome* y que ha sido recientemente formulada por Hoens y Pluth: «¿Desde qué punto de vista puede verse el Nombre del Padre como idéntico al *sinthome?»*[107]. Los autores dejan deliberadamente abierta su pregunta, a fin de indicar que nos hallamos ante lo que queda inconcluso en la obra de Lacan, y para urgir nuevas reinvenciones de su propia reinvención del psicoanálisis freudiano.

Aquí deberíamos reparar en que a comienzos de los años sesenta *le Nom-du-Père* deja de ser exclusivamente un prohibitivo *Non!-du-Père;* de hecho, en la situación típica de la neurosis también permite la regulación a través del síntoma de una *jouissance* de otra forma destructiva; es decir, si «¡No!» nos deja (pre-tender ideológicamente) gozar (la ausencia que agujerea lo simbólico). Lo que Lacan parece, además, sugerir con su obra posterior sobre Joyce es que, en el caso de la psicosis «no desatada», esta misma regulación, que permite al sujeto habitar el espacio social, puede acabar siendo llevada a cabo por el *sinthome* mismo. En otras pa-

[106] J.-A. Miller, «Lacan con Joyce: Seminario di Barcellona II», en *La Psicoanalisi* 23 (1998), p. 40.

[107] D. Hoens y E. Pluth, «The *sinthome:* A New Way of Thinking an Old Problem», en L. Thurston (ed.), *Essays on the Final Lacan,* Nueva York, Other Press, 2002, pp. 1-18.

labras, la relativización del Nombre-del-Padre que sigue al barrado del Otro -esto es, la aparición de una ausencia estructural- implica en último término dos consecuencias complementarias que afectan al síntoma: por un lado, el Nombre-del-Padre, en la medida en que ocupa un lugar que en la realidad misma escapa a su competencia -pues la ausencia «pertenece» al dominio de lo real-, puede considerarse como un síntoma (de ahí que en el *Seminario XXIII* Lacan afirme: «El complejo de Edipo, como tal, es un síntoma»[108]); por otro lado, «todo lo demás que consigue orientar y localizar la *jouissance,* i. e., los síntomas mismos»[109], puede llevar a cabo el acto de contención que normalmente cumple el Nombre-del-Padre «típico» si éste no funciona apropiadamente. La metáfora paterna de Joyce era defectuosa: tuvo que ser complementada por el escritor. Así, el nombre «Joyce» encarna literalmente un lugarteniente subjetivo para la ausencia en el Otro, y lo hace mediante un modo particular de escribir. El nombre «Joyce» es un «universal singular»: Joyce logra una versión sustitutiva del Nombre-del-Padre -por tanto individualizada / individuada y antiideológica por definición- precisamente al escribir su *jouis-sens*[110].

Un proceso similar opera en la obra tardía de Artaud. Éste es quien deplora infinitamente cualquier clase de escritura como «basura»[111] y quien, precisamente a fin de ejecutar con éxito esta con-

[108] Lacan, *Le séminaire livreXXILI,* sesión del 18 de noviembre de 1975 [ed. cast, cit.: p. 231.

[109] A. di Caccia y M. Recalcati, *Jacques Lacan,* Milán, Bruno Mondadori, 2000, p. 108.

[110] El *sinthome* podría, por consiguiente, definirse asimismo como *jouis-sens* «positivo» y oponerse al *jouis-sens* «negativo», ideológico. Este debería ser recuperado en dos niveles diferentes: (a) un nivel general, para el que todo el conocimiento (fálico) es tácitamente un «medio de la *jouissance*'-, (b) instancias particulares, en las que la conjunción ideológica entre los significantes hegemónicos y la *jouissance* aparece explícitamente en el *jouis-sens.* En estos casos, nos hallamos ante un lenguaje idiòtico, conformista, que toma el partido de un Otro necesariamente idiòtico. En otras palabras, aunque revela abiertamente la ausencia en el Otro hegemónico, *el jouis-sens* negativo no funciona subversivamente a fin de denunciarlo; por el contrario, participa plenamente de la homogeneización ideológica del Otro proveyéndolo de una descarga lingüística por su estructural e inadmisible *jouissance.* Por eso es por lo que recibimos «palabras sucias»: la blasfemia y los insultos podrían también pertenecer a esta categoría, o, para poner algunos ejemplos más prosaicos, expresiones como «al loro», «ya sabes», «no veas», «era como...». Ni que decir tiene que su rasgo común es la repetición compulsiva...

[111] Véase *Selected Writings,* cit., p. 85.

dena, se siente constreñido a luchar continuamente entre su consciencia de la inutilidad de la escritura y la voluntad de escribir sobre ello. Artaud escribe *contra la escritura;* no deja de repetir: «¡No escribáis! Escribir va contra el ser, que es el sufrimiento inmanente de la propia *douleur* de uno...». Sin embargo, se da cuenta de que, a fin de cuentas, esta escritura paradójica es el único medio por el cual uno puede individuar su propio sufrimiento contra un perverso sufrimiento por Dios, y también contra la absoluta separación de la psicosis (que, en último término, no permite ninguna individuación)[112]. Más precisamente: ¿cómo ocurre esta transvaluación de la escritura: de representar el epítome de los aparatos de expropiación por parte de Dios a constituir un medio único para la individuación del sufrimiento?

- Al principio, la escritura se opone diametralmente al ser *qua* la *douleur* auténtica, inmanente.
- La escritura *contra la escritura* coincide contra la *escritura del dolor,* dado que la *douleur,* por definición, se opone a la escritura.
- La escritura de la *douleur* (el ser) es *imposible,* es imposible escribir contra lo que, por definición, no se puede escribir.
- La escritura de la *douleur* puede, por consiguiente, equipararse con la escritura de la *imposibilidad* de escribir la *douleur* (el ser).
- *Esta misma imposibilidad genera* autónomamente *douleur...* Ahí es donde la escritura es transvaluada; al principio, se oponía por definición a la *douleur* / ser / vida, luego genera *douleur* / ser / vida.

De manera que Artaud escribe la *douleur* de escribir la *douleur,* lo cual significa que *escribe* el sufrimiento de la escritura y vive el *sufrimiento* individuado de escribir el sufrimiento. Artaud escribe porque sufre una expropiación del sufrimiento / *jouissance,* y en su escritura reitera perpetuamente esta expropiación llevada al punto de paroxismo en el que se convierte en la escritura individuada, verdaderamente subjetivizada, de la dolorosa incapacidad de escribir el sufrimiento de la expropiación.

[112] Bastante contradictoriamente, Artaud, sin embargo, continúa llamando a una comunión absoluta con la JA...

«Uno puede inventar su propio lenguaje y hacer que el puro lenguaje hable con un significado extragramatical, pero este significado debe ser válido *per se,* debe salir del horror... el ser uterino del sufrimiento»[113].

Sobre este tema clave hay un claro desplazamiento de la obra temprana de Artaud a la tardía; su tratamiento debería considerarse como una línea divisoria. La obra tardía de Artaud subraya la *escritura* en la escritura contra la escritura, pues genera auténtica *douleur* / ser, genera <•*contra* escritura» (por la vía de su imposibilidad de expresión): de este modo, no se confina en una condena absolutamente estéril de la escritura. ¿Qué clase de escritura es esta escritura verdaderamente individuada de la auténtica *douleur /jouissance?* «Uno tiene que derrotar la lengua francesa sin apartarse de ella»[114]: el desplazamiento desde el Artaud temprano al tardío se resume perfectamente aquí; uno no debe buscar un lenguaje real «anterior a» las palabras, que solamente puede llevar al ser-hablado de la psicosis; por el contrario, uno debería escribir en un lenguaje «entre» las palabras, un *jouis-sens.*

Finalmente, debería señalarse que este juego con el lenguaje, que tiene lugar en oposición a sus funciones expropiadoras, pero sin embargo *dentro* de éstas, Artaud lo lleva a cabo primordialmente sobre su propio nombre. Como Dumoulié ha apuntado correctamente, «el primer gesto de *désalienation* [de Artaud] fue una reinvestidura de su propio nombre»[115]. Mientras que en la época de su crisis irlandesa y los primeros años de su internamiento Artaud rechazó su nombre y prefirió un desmoronamiento en el anonimato[116], adoptando regresivamente su apodo infantil *(Neneka)* o el nombre de su madre, luego «regresa» como «Artaud-le-Mómo» al reconfigurar continuamente su «nombre real»; como él mismo afirma, él es «a.r.t.o.»[117], encarna sus letras reales, del mismo modo que Joyce es para Lacan el individuo, *«l.o.m.... una estructura que es la del homo»*[us].

[113] *Selected Writings,* cit., p. 449.

[114] *Oeuvres complètes* (XXII), p. 216.

[115] *Antonin Artaud, p. 108.* Dumoulié nos recuerda que Artaud es también «Saint Tarto»: una vez más, la individuación del nombre real de uno se asocia con la santidad.

[116] Véase *Oeuvres complètes* (VII), pp. 223, 226, 230.

[117] *Oeuvres complètes* (XII), p. 53-

[118] Lacan, «Joyce et le symptôme», cit., p. 18.

15

Lacan y la dialéctica: un fragmento

Fredric Jameson

Me habría gustado lograr, en lo que sigue, tres o quizá incluso cuatro cosas, en ningún orden especial. Quiero intentar leer a Lacan genéricamente, esto es, considerar el texto del Seminario como una clase especial de género, que quizá tenga o quizá no tenga afinidad con los inmensos libros fragmentarios e inacabados, como el *Proyecto de los Pasajes* de Benjamin, los *Cuadernos de la cárcel,* los *Pensamientos* de Pascal e incluso los *Cantos* de Pound. El enfoque general significa en particular que no trataré de reconstruir un sistema de pensamiento, resumiéndolo en una forma conceptual más manejable. Desde luego, de lo que aquí nos ocuparemos es del pensamiento de Lacan; pero sólo en la medida en que ese pensamiento es hablado o expresado. Es decir: aquí se va a invertir la relación tradicional entre lenguaje y pensamiento; el lenguaje no como un instrumento o un vehículo de la conceptualidad, sino, más bien, a la manera en que las condiciones y la forma de representación (hablar y escribir) determinan los conceptos mismos, y constituyen al mismo tiempo la condición de posibilidad y también los límites de éstos, modulando su forma y desarrollo. No quiero prejuzgar los resultados o anticipar el éxito de la invención genérica misma, excepto para decir que me parece deseable abandonar (o, al menos, poner entre paréntesis) términos cargados, como inacabado, fragmentario, interminable, y otros por el estilo.

Y si esto no basta, me gustaría también emplear la obra de Lacan de un modo diferente, como un precedente en la construc-

ción de la teoría como tal. Esta palabra, que recibió su aceptación distintiva -¿podemos decir poscontemporánea?- en los años sesenta y la era del estructuralismo, designa algo no sólo enteramente diferente de la filosofía tradicional, sino también de aquella filosofía moderna (Heidegger, pongamos por caso, o el pragmatismo, o Wittgenstein) que trató de romper con el filosofar tradicional. Esto es, sin duda, degradar a Lacan al estatus de un mero ejemplo, pero de un modo bastante diferente del propuesto por el análisis genérico. Aquí el ejemplo se reconstruye con propósitos históricos, a fin de ilustrar la lógica de un periodo histórico, o como mínimo una tendencia histórica. El procedimiento tampoco es necesariamente redimido por la convicción de que de toda la escritura llamada teórica de Lacan es la más rica, y en muchos sentidos (sentidos todos los cuales no han sido explorados o documentados) el origen de gran parte de lo que sucedió en torno a él intelectualmente y se publicó entonces o desde entonces. Ni la cuestión de la estructura y la dinámica de esa clase de escritura llamada teoría es exactamente lo mismo que la cuestión de si Lacan fue o no estructuralista (una cuestión de la que también tendremos que ocuparnos); por último, su relación con el texto freudiano (del cual el Seminario pretende ser un inmenso comentario) parece a primera vista ofrecer peculiaridades que no se encuentran en muchos otros textos «teóricos» (aunque la análoga relación de Althusser con Marx exige mención aquí).

Una tercera área de interés parece incluso más excéntrica a estas primeras preocupaciones, e incluso menos relevante en relación con las direcciones en que podrían llevarnos. Éste es un interés por lo que, a falta de una palabra mejor, llamaré la crítica literaria de Lacan, un interés que puede considerarse tangencial en el mismo grado en el que nosotros creemos que estos momentos de exégesis literaria son ellos mismo tangenciales con respecto a la propia obra de Lacan. Pues todos ellos están marcados de una manera u otra como ejemplos de la teoría; y en todos los casos el giro a tales textos puede documentarse como una cuestión meramente accidental o una asociación de ideas aparentemente aleatoria. La lectura alegórica de *La carta robada* es apreciada desde hace mucho tiempo, debido en gran parte a la posición inaugural en favor de ella en que Lacan insistió en sus *Écrits;* pero la aún más asombrosa lectura del propio sueño de Freud con Irma no ha atraído mucha atención. De hecho, el

lugar central del análisis de los sueños en Freud debería haber situado el tema de la interpretación narrativa en algún espacio calculado para redimir a la llamada crítica literaria de su marginalidad aquí. Al mismo tiempo, las lecturas igualmente centrales de Hamlet y de Joyce plantean otra clase de cuestión: la vieja sobre la «crítica literaria» freudiana y su tradicional relación con el complejo de Edipo en general. El caso de Antígona ha producido muchos comentarios, antiguos y nuevos, pero no particularmente de tipo literario. Finalmente, el más extraordinario de los comentarios de Lacan, sobre *El banquete* de Platón, apenas ha tenido repercusión en absoluto. Este *Corpus* de interpretación ejemplar (en los dos sentidos) debería, pues, contribuir a la determinación, por un lado, de si ésta no es más que una anticuada crítica freudiana, de un tipo que implica la propia relegación de Lacan a un estatus doctrinal anticuado, y, por otro, de si el concepto de alegoría no ofrece un instrumento más productivo, y en general infravalorado, del análisis y la noción de estructura que el concepto, del que se ha abusado considerablemente, de metaforicidad, cuya popularidad puede en parte rastrearse hasta Lacan mismo.

Finalmente, por si con esto no bastara, debería plantearse la cuestión de la naturaleza dialéctica del pensamiento de Lacan, una cuestión que presupone la perenne de la naturaleza del pensamiento dialéctico mismo. Es una cuestión que, desde luego, incluye, pero en gran medida trasciende, la del papel y la influencia de Hegel en el desarrollo de Lacan, sobre la cual tantas veces se dice que en los primeros años fue palpablemente estimulada por la lectura de la dialéctica del amo y el esclavo por parte de Kojéve, de manera más notable en la hipótesis del estadio del espejo, y de la noción (igualmente hegeliana) de la mirada y las relaciones con el Otro en Sartre; pero que el Lacan maduro, lo mismo que el tardío, dejó atrás a Hegel y el existencialismo hegeliano: primero en favor del estructuralismo, y luego por sus propias inimitables formulaciones sobre lo imposible, sobre la *jouissance* y el *objetpetit a,* así como sobre el género.

Pero esto quizá sea descuidar un importante principio de precisamente ese pensamiento tardío, a saber: las lecciones de los cuatro discursos y, en particular, la doctrina del discurso de la universidad. Éste plantea, de hecho, que la fuerza impulsora de este discurso particular (de la permutación estructural) estriba en la reificación del Otro en un nombre apropiado. Así, el discurso de la

universidad siempre trata de identificar un pensamiento o verdad dados con el nombre apropiado; y está incesantemente preocupado por la afiliación de un pensamiento (que puede o no que incluya los problemas de la influencia, el origen, la orientación, la ideología, y cosas por el estilo) como hegeliano, lacaniano, sartreano, estructuralista (vale decir lévi-straussiano), freudiano o el que sea. Aquellos de nosotros tildados de «eclécticos» planteamos un inquietante problema para tal clase de discurso en la medida en que éste observa cómo los diversos conceptos mencionados flotan corriente abajo uno tras otro, sin orden ni concierto, como otros tantos cadáveres insepultos, y trata en vano de reafirmar la unidad del parecido de familia. Sin embargo, si la historia es una narración reconstruida, tal vez el problema no sea interesante, y un *corpus* dado de pensamiento bien podría seguirse en su desarrollo sin tal compulsivo chaparrón de atribuciones. O tal vez, por un lado, la introducción del nombre en cuestión ha de volverse a conectar con el problema genérico con que comenzamos, y verse como una pieza prefabricada o subforma específica y genérica, una digresión regulada y diseñada para adornar o presentar el argumento de un modo que es necesario determinar. Hay, desde luego, una gran cantidad de estos nombres que recurren fatalmente a lo largo de todo el Seminario: Platón es uno (el *Menón);* la ética de Aristóteles otro; Descartes reaparece regularmente en aquellos momentos en los que el falso problema de consciencia (Lacan *dixit*) reaparece; y hay específicos papeles menores o apariciones de carneo asignadas a Merleau-Ponty, a Wittgenstein, al mismo Lévi-Strauss, por no hablar de san Anselmo, Kant, Bentham, los místicos o san Agustín. Muchas de las referencias pueden explicarse por la clase de análisis materialista que se centra en los cambiantes públicos del Seminario, su gradual desplazamiento o aumento de un público inicial constituido por analistas más jóvenes en periodo de formación con la llegada de un grupo filosófico (althusseriano-maoísta) de estudiantes centrados en la École Nórmale. Muchas de las referencias pueden, por consiguiente, explicarse por la dinámica de las llamadas que deben hacerse a fin de generar un tipo más amplio de «infusión-de-grupos». Así, las referencias a Marx desempeñan su papel en la construcción de una nueva teoría psicoanalítica del valor; pero también sirven como señales y connotaciones, lo mismo que como ilustraciones de una nueva clase de imperialismo y omnivoracidad teóricos. Existen

también, sin duda, los enemigos, nombrados o no: la psicología del *ego,* la escuela de las relaciones-de-objeto, los neofreudianos y los americanos, Marie Bonaparte, Hartmann y Kris; pero presumiblemente su papel genérico como lecciones de objetos es un tanto diferente.

Así, para esta clase final de indagación, no sería una cuestión del hegelianismo de Lacan, sino, más bien, de la hospitalidad de su pensamiento en general hacia un nuevo desarrollo del pensamiento dialéctico mismo. En lo que sigue organizaré mis observaciones en torno a los siguientes temas: la función de la ausencia y las paradojas de la castración; los inconmensurables; la dialéctica del desliz semántico; y, finalmente, la relacionalidad y la totalidad.

1.

Uno de los temas centrales en la dialéctica de Lacan gira en torno a la ausencia misma, y a una ausencia en particular; es más, a la más escandalosa de todas. Éste es, por supuesto, el tema de la castración, y uno puede decir que es doblemente escandaloso, de dos modos distintos. Bastante claramente, la hipótesis de la castración y el complejo de castración en el mismo Freud fueron siempre un escollo: uno podría probablemente contar la historia o el mito del complejo de Edipo sin recurrir a la amenaza de castración, tan estrechamente asociada con él. En ese punto, una amenaza muy específica que se relaciona con la sexualidad se generaliza metafísicamente, por así decir, y se convierte en una más difusa amenaza de muerte, una evocación de la mutilación o el castigo, o, incluso más figuradamente, una amenaza a la autonomía psíquica del niño y el origen de un miedo que paralizará al sujeto en años posteriores. Pero la asociación de la amenaza con el deseo de la madre tiende a reubicarlo de nuevo en el área general de lo sexual, o al menos de la sexualidad infantil.

En ese punto -y sin salir nunca del contexto de los propios escritos de Freud- habrá que afrontar seguramente variaciones de las objeciones o quejas. La primera expresa la fatiga de que tantos de nosotros nos hayamos sentido en algún momento u otro en presencia de lo que podemos llamar la crítica literaria freudiana ortodoxa (el ejemplo más claro de interpretación según una «ins-

tanda en último término determinante» o código maestro): ésta es la predecibilidad del tema edípico en toda una variedad de textos clásicos, desde *Hamlet* hasta *Los hermanos Karamazov,* una predecibilidad que desde luego reaflora en la «crítica literaria» de Lacan, si bien estructuralmente disfrazada o modernizada (el «Nombre-del-Padre»). La objeción la han argüido con suma fuerza Deleuze y Guattari, cuyo *Anti-Edipo* protesta infatigablemente (y algunos pueden decir que fatigosamente) contra la reducción de todo a la situación «mamá-papá» de la infancia[1]. Es una objeción probablemente no redimida por la admisión (por todos) de que el mismo Edipo, al menos, no tenía complejo de Edipo. Si la verdad debe ir siempre acompañada por el *shock* de la desfamiliarización y la desmistificación, y de la revelación de las realidades reprimidas u olvidadas, entonces la omnipresencia de Freud y del complejo de Edipo por doquier en la «literatura cultural» de hoy en día hace mucho tiempo que ha privado a este tema de su original valor de verdad, para cuya recuperación tendríamos que volver a los *Estudios sobre la histeria.* Desde luego, Lacan hace su papel aquí, sobre todo con su insistencia en que la amenaza abierta de castración es de hecho más probable que provenga de la madre que del padre, y que constituya una respuesta a las clases más infantiles de masturbación.

Pero eso no dignifica particularmente la castración como un tema propiamente hablando filosófico; es más, decirlo de ese modo es afrontar la segunda y más formidable objeción, a saber: la de la mera contingencia. Dotar de un poder determinante de esta clase a un mero hecho biológico de los órganos humanos de generación (que a la ciencia ficción al menos le podría parecer perfectamente plausible imaginar de otro modo) es desafiar las abstracciones de la filosofía con una especie de contenido irreducible, el cual nunca pueda ser abstraído y filosóficamente conceptualizado sin perder su poder e incurrir en el peor tipo de metafísica. Pero tal vez eso sea también retar a la filosofía como tal, sobre lo cual podría argüirse que es incompatible con la clase de unidad-de-teoría-y-práctica constituida por el freudianismo (y el marxismo igualmente). No obstante, incluso en este inusual (segundo) contexto, el papel conferido a un mero órgano cor-

[1] En particular, véase *Différencia et répétition,* París, 1968 [ed. cast.: *La escritura y la diferencia,* Barcelona, Anthropos, 19891-

poral puede plantear el tema de la contingencia de un modo diferente pero no menos problemático.

Se dirá que Lacan elude esta objeción al representar el asunto del órgano corporal de un dramático nuevo modo: afirmando, como a estas alturas es bien sabido, que el objeto de la amenaza de castración no es el órgano corporal llamado pene, sino más bien esa cosa completamente diferente, llamada falo, que, en cuanto el pene en erección, no se ha de seguir considerando un órgano, sino más bien algo más próximo a un acontecimiento (o quizá un poder), y que Lacan ahora caracterizará como un significante (o incluso como el significante, como el significante privilegiado, sobre la base del hecho de que es el único significante sin una significación o un significado, una matización que bien puede volverlo a convertir en algo más próximo a un órgano contingente). Hasta ahora la operación puede contarse (o descontarse) como una más en esa serie de «estructuraciones» de Freud por las que Lacan es famoso, la traducción en términos vagamente lingüísticos, con vistas a la revisión del padre edípico hasta convertirlo en el «Nombre-del-Padre» más arriba mencionado: la rosa estructural en lugar de la botánica.

Pero incluso esto es perderse todo lo más escandaloso de la «reescritura» de Freud por parte de Lacan. Es un escándalo borrado por el exceso de familiaridad, un borrado él mismo reforzado por el exceso de familiaridad con la paradoja de Bataille que toma prestada e invierte, a saber: la relación entre la transgresión y la ley... Cada una de las cuales requiere a la otra para su efecto recíproco, una especie de extraño quiasma de la negatividad por el cual la negación depende para su fuerza de una reafirmación de lo que niega. Pero esto, en mi opinión, no es una dialéctica en absoluto, sino más bien un círculo vicioso o, mejor aún, una especie de marcha en el lugar (que no es ni siquiera una repetición en el propio sentido no-dialéctico de Freud); y en cualquier caso creo que la frecuente interpretación del séptimo Seminario de Lacan (la *Ética*) en términos de Bataille y de la transgresión es errónea y equivocada.

Todo lo cual puede tal vez aclararse mediante el retorno al primer movimiento en este extraño proceso, a saber: la insistencia de Lacan en la necesidad de la castración (dejando fuera de ella, por el momento, el evidente calificativo de que la «castración» en cuestión es meramente figurada). Tenemos que tratar de

recuperar la extravagancia original de una posición que afirma algo que en ninguna parte cabe encontrar en Freud mismo (cuyo terco sentido común tiene bastante poco en común con estas paradojas), a saber: que el desarrollo «normal» de la sexualidad requiere la experiencia preliminar, en el momento adecuado, de la castración; o bien, si se prefiere evitar palabras como normal, que las peores clases de problemas psíquicos -desde las neurosis hasta la psicosis- resultan de un fracaso en el paso por el estadio de la castración (o en el intento de eludirlo). Es bastante fácil pensar equivalentes psicológicos o antropológicos de esta doctrina: la manera en que la ansiedad de la muerte es necesaria para la individualidad, por ejemplo, o las diversas prácticas de los *ritos de paso,* las novatadas, y cosas por el estilo. Pero éste no es seguramente el nivel de verdad o conceptualidad al que Lacan mismo afirma aspirar, aun cuando él mismo también identifica con frecuencia la castración y la muerte de un modo que facilita tales deslices antropológicos o psicológicos.

La función de la castración en el sentido de Lacan, y lo que detiene este deslizamiento hacia alguna metaforicidad absoluta, aun dotándola de esa función específicamente figurativa que evidentemente ha de retener, como mejor se entiende es volviendo a la peculiaridad de la noción sustitutiva del falo en Lacan. En este nuevo marco, ahora podemos decir que es la amenaza de castración dirigida al pene, al órgano corporal contingente, lo que transforma a éste en el falo; o, mejor aún, lo que genera ese significante que es el falo y capacita al órgano corporal para cumplir esa significativa función de vez en cuando. La lección no es la empírica de que hay una cosa tal como el falo (y la de que el hombre lo tiene, mientras que la mujer no); más bien, es una lección sobre la ausencia, a saber: la de que nadie tiene falo, ni el hombre ni la mujer, sino que de alguna manera, de vez en cuando, participan de este significante, para decirlo castamente. Lacan observa a menudo que siempre hay algo ridículo en la seguridad masculina, y que las posturas machistas, necesariamente performativas, están siempre amenazadas por lo cómico (donde esta performatividad masculina corresponde a esa mascarada femenina identificada por Hélène Deutsch, que igualmente subraya la base de la doctrina lacaniana de que en ese sentido los «sexos» o «géneros» son no sólo no naturales, sino carentes de significado e imposibles). La cuestión, para el desarrollo masculino, es que es la «ex-

periencia» de la castración (o, en otras palabras, el enterarse de que el falo no lo «tiene» nadie en el sentido de la propiedad) lo que permite al ser masculino funcionar de modo masculino; o, mejor aún -pues espero que gradualmente se irá aclarando hasta qué punto las formulaciones negativas son siempre más fieles a la doctrina de Lacan que cualesquiera proposiciones o afirmaciones positivas-, que, en ausencia de esa experiencia, al ser masculino le ocurren toda clase de desórdenes. (Uno podría, pues, desde una perspectiva clínica o del desarrollo, seguir hablando de esa relación privilegiada con la madre que ya he mencionado en conexión con esta «experiencia»: pues el primer descubrimiento de la posibilidad de castración viene con ella, con su anatomía corporal, así como con su amenaza, y también la experiencia de sí mismo que tiene el niño como el sustituto libidinal de la madre, por no hablar de las innumerables y completamente diferentes situaciones en las que la madre puede parecer castrar, o hacer ausente o más distante, al padre)[2].

Pero lo que principalmente me interesa aquí es subrayar la relación constitutiva con la ausencia -ni siquiera necesariamente con la carencia, aunque ésa es, desde luego, una categoría muy crucial (derivada de Sartre)-, central en el pensamiento de Lacan y que de hecho documenta su aspiración a un estatus dialéctico. El falo es una ausencia, y esto es lo que le da potencia como significante. Es más, los significantes mismos están estructurados dialécticamente, en torno a la ausencia: siguiendo lo que probablemente es más una lingüística jakobsoniana que saussuriana, y desde luego con espíritu hegeliano, si no mallarmiano, los ejemplos de Lacan muestran una y otra vez que un significante sólo puede nacer si no está presente, o al menos no está presente todo el tiempo; éste es el más profundo significado de la famosa ilustración *foro-da*[3].

Y es precisamente este requerimiento dialéctico lo que trazará el camino y la estrategia de la polémica más fundamental de Lacan: el ataque a la escuela de las relaciones de objeto (el tema

[2] *Le Séminaire, livre V (1957-1958): Les formations de l'inconscient,* Paris, 1998, p. 208 [ed. cast.: *El seminario V: Las formaciones del inconsciente,* Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 176].

[3] La referencia es al juego con el que el nieto de Freud imitaba la ausencia y el regreso de su madre («ido» / «allí»): *Beyond the Pleasure Principie,* Edición Estándar, vol. XVII, Londres, 1955, pp. 14-15 [ed. cast.: *Más allá del principio del placer,* vol. VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974, pp. 2511-2512],

oficial del cuarto Seminario). El espíritu de esta polémica puede formularse rápidamente: gira en torno a la noción del objeto del deseo, admitir la existencia del cual es también implicar que el deseo de él puede ser plenamente satisfecho (y por tanto dictar una receta para la normalidad completamente diferente de lo que está implícito en las explicaciones estructurales de Lacan). Pero ¿cómo retenemos el acento fundamental sobre el deseo y, al mismo tiempo, evitamos las indeseadas implicaciones que la noción de un objeto comporta? Uno puede, por ejemplo, insistir en la noción metonímica del deseo, pues sigue una sustitución perpetua de un objeto por otro, comenzando no por ningún objeto original o primordial, sino por algo que ya era una especie de sustitución (la llamada *Vorstellungsreprasentan¿*[í]). O bien puede postular el enigmático *objetpetit a,* una especie de residuo que pasa por toda clase de transformaciones a lo largo del Seminario (incluso si no se reconocen sus orígenes en la *a* minúscula del estadio del espejo). La insistencia fundamental en el deseo comporta una insistencia igualmente fundamental en que el deseo nunca es satisfecho (la prueba es que sus momentos de desaparición -*aphanisis*[5]- son catastróficos). Pero esto determinará gradualmente un alejamiento del lenguaje del objeto en dos direcciones: primero, en lo sucesivo al objeto *(objetpetit a)* le otorgará su valor su posición dentro de ese microcosmos narrativo más amplio que es el fantasma; esto significa que a partir de ahora resulta irrelevante tratar de evocar el «objeto del deseo» en términos puramente objetuales.

Por otro lado, este refinamiento puede llevar a nuevas diferenciaciones dentro de la noción misma de deseo: y es en este punto donde la noción d*ejouissance* (omnipresente en los Seminarios posteriores) se separa de la de placer (dejando al «principio del placer» mismo fuera de cuestión), y de hecho se define específicamente como «distinta del placer en la medida en que constituye

[4] A veces traducida como «el representante representacional», esta enigmática idea (desarrollada en los ensayos metapsicológicos de Freud sobre la «represión» y sobre «el inconsciente») parece designar una representación que tiene por objeto no otro objeto, sino más bien una pulsión como tal (es decir, algo en principio irrepresentable).

[5] Un término acuñado por Ernest Jones para designar la desaparición del deseo.

el más allá de éste»[6]. Esta insatisfacción de la *jouissance* con el mero placer, su constante movimiento más allá de las simples satisfacciones y consecuciones del placer como tales, ciertamente parece tener algo que ver con la versión más famosa de la fórmula sintáctica (más allá del *jenseits)* en Freud, a saber, el instinto de muerte o Thanatos.

También determina todo un nuevo desarrollo retórico en el mismo Lacan, donde la fatídica noción de una dimensión «más allá» colonizará toda una especie de *jenseits* visuales en forma de velos o tentadores recubrimientos de todas las clases, los cuales seducen no tanto porque tengan un objeto tras ellos, como, más bien, porque dramatizan la ausencia de un objeto y son signos y sustitutos de exactamente tal objeto ausente, sobre cuya centralidad Lacan invocará el texto y la premonitoria doctrina del temprano *Projet* inédito de Freud[7]. (El otro análogo visual, en el *Seminario XII,* la famosa anamorfosis, se ha más bien de entender como representante de la peculiar naturaleza del falo.) Aquí se inaugura toda una estética: la arquitectura como la fijación del vacío, como ausencia dotada de forma; y se pone a disposición toda una plétora de ejemplos culturales y literarios[8]. El amor cortesano puede, por consiguiente, entenderse ahora como un experimento muy peculiar en el mantenimiento de la ausencia en el corazón del deseo vivo; mientras que la mística luego nos permite entender la manera en que la ausencia y la negatividad se extienden hasta el gran Otro fundamental o Dios, el cual, como el padre primordial de Freud, debe necesariamente estar muerto para funcionar. Pero es esencial -o ésa sería mi postura, en la que insistiría- que todos estos materiales se entiendan no tanto como un deslizamiento de Lacan hacia la religión o el misticismo, cuanto como

[6] *Le Séminaire: La logique du fantasme,* 31 de mayo de 1967.

[7] La más ambiciosa obra prepsicoanalítica de Freud, *Proyecto de una psicología científica (Entwurf eines Psychologie)* [ed. cast.: *Proyecto de una psicología para neurólogos,* en *Obras completas,* vol. I, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972, pp. 209-2761, fue redactada en 1895 y no se publicó hasta 1950. El comentario que de ella hace Lacan se encontrará en *El seminario LI* (1954-1955) [ed. cast.: *El seminario 2: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica,* Buenos Aires, Paidós, 19971.

[8] *Le Séminaire livre VIL (1959-1960): L'étique de la psychanalyse,* Paris, 1986, pp. 226, 148-152 [ed. cast.: *El seminario 7: La ética del psicoanálisis,* Buenos Aires, Paidós, 2007, pp. 231, 152-1571.

instancias dentro de su empleo esencialmente dialéctico de la ausencia. Los ejemplos se convierten en síntomas de idealismo sólo si los entendemos de una manera positivista o empírica; sin embargo, también es posible apropiárselos dialécticamente.

2.

No siempre parece comprenderse que la prueba más elocuente del carácter dialéctico del pensamiento de Lacan reside en su consciencia de la inconmensurabilidad. Éste es un término que tomo prestado de las matemáticas[9], aunque Lacan mismo ciertamente utiliza los números irracionales y los problemas de éstos en algunas de sus analogías básicas (algo sobre lo que volveremos). Yo lo empleo en el sentido más amplio de una incompatibilidad radical entre varios sistemas o códigos explicativos: algo así como una intraducibilidad entre sistemas. A lo cual debemos añadir: sistemas entre los cuales tampoco se puede escoger; de modo que el escándalo no es tanto su incompatibilidad como, más bien, la convicción de que uno necesita ambos (o los tres, o los cuatro) al mismo tiempo, pero no puede reunidos de ningún modo sistemático: no puede, en otras palabras, construir una máquina coherente a partir de sus mismas diferencias. Planteada de este modo, la noción de inconmensurabilidad podría pensarse que simplemente refleja las frustraciones de un eclecticismo académico que no puede tomar préstamos de varias filosofías o teorías distintas sin aspirar a la síntesis de éstas. De hecho, el mismo pseudoconcepto de inconmensurabilidad (que no tiene ningún contenido positivo, sino que meramente registra y domestica la necesidad del fracaso) puede pensarse que expresa tal aspiración, la cual bien puede ser la mala pero indispensable fuerza motriz del proyecto filosófico como tal[10]. El uno, universalidad, sistema, totalidad, síntesis: éstos son, pues, tantos otros nombres para ese deseo actualmente estigmatizado; pero ¿quién diría que tantos ingeniosos mecanismos

[9] A. Plotinsky, *The Knowable and the Unknowable,* Michigan, Ann Arbor, 2002, pp. 118-119- Sospecho, sin embargo, que el uso que aquí se hace está más próximo a lo que Bohr llamaba la «complementariedad».

[10] Véase, por ejemplo, A. Badiou, «Lacan et Platón», en M. Deguy (ed.), *Lacan, avec laphilosophie,* París, 1991, pp. 135-154.

teóricos poscontemporáneos para mantenerlo bajo control, o incluso para reprimirlo, son igualmente reprensibles por marcar como hace la irreprimibilidad del impulso unificador (como la ley y su transgresión en otro conocido paradigma)?

Todo esto quizá sea asi; pero el nivel de las apuestas sube considerablemente cuando la inconmensurabilidad de los códigos y las teorías se decide leerla como otros tantos signos y síntomas de una inconmensurabilidad ontológica más profunda, si se me permite decirlo de ese inapropiado modo. Luego es la realidad misma la que es una coexistencia de incompatibles sobre los cuales persisten, sin duda, toda clase de injustificadas esperanzas de que finalmente alguna «teoría de campo unificada» pueda unirlos. Pero la esperanza parece devolvernos de inmediato al interior de la mente humana y acusar a las teorías de ésta, más que a la realidad, de precisamente tales inconmensurabilidades.

Éste sería el momento de decir algo sobre la concepción de la ciencia en Lacan, un estatus que él quiere atribuir al psicoanálisis al mismo tiempo que participa de esa más bien agotada y convencional crítica de la modernidad y de la ciencia moderna en el sentido de la *Crisis de las ciencias europeas* de Husserl o incluso del ensayo de Heidegger sobre las imágenes del mundo. Pero debería decirse (¿en defensa de Lacan?) que su crítica de la secularidad científica no es nostálgica de una revitalización del gran Otro, y meramente trata de señalar (de una manera poco interesante, en mi opinión) la diferencia entre los dilemas tradicionales -el estatus de la psique y del Otro en los periodos religiosos- y los psíquicos a los que se enfrenta un periodo secular y científico. Por otro lado, la defensa de la ciencia en que se basa la reivindicación de la cientificidad del psicoanálisis no parece implicar las mismas clases de historicismo y más amplias críticas culturales periodizantes, sino más bien servir como arma contra la psicología y la filosofía: en otras palabras, no tanto señalar la especificidad de Freud como refutar aquellas concepciones de sistema coherente implícitas en la psicología en particular y en la filosofía en general. Las formalizaciones de Lacan -no meramente los grafos, sino los posteriores mathemas y topologías, incluidos los nudos y los anillos- se ha pensado que las motivaba un deseo de rigor, un esfuerzo por evitar el humanismo y la metafísica de tanto «freudianismo ortodoxo», así como un intento de transmitir un legado de la propia inmunidad de Lacan a los revi-

sionismos a los que Freud se vio sometido[11]. Eso bien puede ser verdad; pero yo creo que no debemos desatender la pasión espacial que implica la realización de estos concentrados jeroglíficos o «caracteres», no podemos evitar ver en ellos una clase específica de deseo, el deseo llamado formalización, que a mí me parecería algo bastante distinto de la cientificidad y las reivindicaciones de ésta. Que todo esto tenga lugar en la era de la *éenture* le confiere una connotación histórica adicional o suplementaria; pero las formalizaciones no pueden tampoco reducirse a esa particular temática postestructuralista.

Lo mismo que con respecto a la inconmensurabilidad, científicamente entendida o no, también creo que es importante reivindicar que la dialéctica nace como un reconocimiento de precisamente este dilema, tanto en sus formas subjetivas como en las objetivas. Si en Hegel hay síntesis, entonces parece crucial insistir en que sólo hay una, la última o Espíritu Absoluto[12]: un punto de detención tan enigmático que se han propuesto toda clase de interpretaciones diferentes que no satisfacen a nadie: la propia *hybris* de Hegel, el mismo Hegel en cuanto el equivalente filosófico de Napoleón, el Estado prusiano, el final de la historia, o simplemente una nueva visión histórica del mundo y el momento en el que el pensamiento tiene a su disposición todo el pasado humano (por no hablar de las reescrituras posteriores como la praxis, o la unidad-de-teoría-y-práctica, como el socialismo o el comunismo, o lo que sea). Para la mayor parte, dejando al margen el problema formal de su momento «final» (y del problema del final que propone tan implícitamente como el gran prefacio plantea el problema del comienzo explícitamente), las contradicciones de Hegel son muy precisamente inconmensurabilidades que, dejadas atrás por la historia en cierto sentido, siguen recurriendo y repitiéndose en otros. «No hay metalenguaje», reza uno de los eslóganes antifilosóficos más famosos de Lacan; el hegelianismo vulgar es, des-

[11] E. Roudinesco, *Jacques Lacan,* París, 1993, p. 476 [ed. cast.: *Jacques Lacan,* Barcelona, 1995, p. 461].

[12] Pero yo me inclino más bien a asociarme a la impaciencia de Slavoj 2izek con las ideas clásicas de «síntesis*: «¿No nos cuenta la *Fenomenología del espíritu* de Hegel una y otra vez la misma historia del repetido fracaso del empeño del sujeto por realizar su proyecto en la sustancia social...?» (*The Ticklish Subject,* Londres, 1999, p. 76 [ed. cast.: *El espinoso sujeto,* Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 85D.

de luego, una especie de metalenguaje. Pero la dialéctica no lo es -o eso es lo que aquí defiendo yo- y, se la llame como se la llame, es una clase atormentada de lenguaje que trata de registrar inconmensurabilidades sin implicar ninguna solución para ellas mediante alguna denominación simplista, o el allanamiento de tal o cual código filosófico unificado. Es a esta provisionalidad a la que a veces se llama reflexiva (un término que, si bien sugiere el lenguaje de la consciencia, tampoco es satisfactorio); y, mientras tanto, sería oportuno tratar de distinguirla de aquella otra más contemporánea estrategia lingüística, tan a menudo llamada teoría (algo que no intentaré hacer aquí).

Por el momento, lo que se puede sugerir como estrategia para abordar las inconmensurabilidades es tratar de arrancarlas del dominio conceptual (en el que parecen coexistir como otros tantos códigos distintos) y entenderlas como proyecciones e intimaciones, síntomas, de brechas y fisuras ontológicas más profundas. Esto es algo tal vez más fácil de hacer cuando salimos del área de las ciencias naturales y nos aproximamos a las llamadas humanas. Aquí parece mínimamente posible entender una inconmensurabilidad como aquella que se da entre Marx y Freud, por ejemplo, a la vez subjetiva y objetivamente: en cuanto teorías incompatibles que al mismo tiempo son indicio de una inconmensurabilidad más profunda en el mismo mundo social histórico. Unir estas dos perspectivas, la subjetiva y la objetiva, no es afirmar su resolución en un sistema único; pero quizá tampoco las congela y eterniza en una intemporal oposición metafísica.

En cualquier caso, es con tal incompatibilidad con lo que comienza el Seminario de Lacan, y lo que yo me propongo sostener es que, cualesquiera que sean las posteriores modificaciones (y los nuevos conceptos, como el de *jouissance* o pulsión, que parecen apuntar a un ángulo que no consigue reconocer ya el «sistema» anterior)[13], esta incompatibilidad ontològica no deja de imperar; y las diversas formulaciones están diseñadas para designar el dilema, más que para unirlo: «Explicar más que comprender», como repetidamente dice Lacan. El tabú sobre el metalenguaje bien puede tomarse como su advertencia a sí mismo, así como a sus oyentes.

[13] Siguiendo a Jacques-Alain Miller, 2iáek ofrece una útil explicación (revisionista) de los diversos estadios en la enseñanza de su doctrina por parte de Lacan: véase *The Sublime Object of Ideology,* Londres, 1989, pp. 131-134.

Pues parece claro que la distinción inicial entre lo imaginario y lo simbólico (con lo real siempre acechando al fondo) tiene como objetivo dramatizar muy específicamente una inconmensurabilidad de la clase de que aquí nos estamos ocupando; es más, virtualmente la primordial en la visión lacaniana de la «realidad humana». O bien -para decirlo en sentido inverso (como siempre debe hacerse)- es la unión de estas dos dimensiones en una lo que genera los pseudosistemas de psicología y filosofía (cuando ésta ofrece una teoría de la «naturaleza humana»), así como los diversos revisionismos «ortodoxos» posfreudianos. La crítica de sus estrategias de intervención en la situación analítica la motivan, pues, como veremos, las nuevas diferenciaciones provocadas por esta disyunción inicial entre lo imaginario y el símbolo.

Lo imaginario es un sistema dual que correlaciona positividades puras: muy en particular, aquellas que se acumulan en torno al yo y al otro (o el sujeto y el objeto). Las relaciones imaginarias pueden, por consiguiente, entenderse como otras tantas positividades (o realidades empíricas) por derecho propio, y pueden resolverse en sistemas coherentes, sean epistemológicos o interpersonales. Hay numerosos conflictos y antagonismos que pueden registrarse en esta dimensión (muy en particular, la aparición de la agresividad como una función del estadio del espejo); pero ninguno de ellos postula la ausencia dialéctica o inconmensurabilidad. De hecho, es sin duda la asociación de la dialéctica del amo y el esclavo en Hegel con el estadio del espejo (el primer momento de la aparición de lo imaginario, en el que el niño descubre su otro yo visualmente en el espejo, más o menos a los dieciocho meses) la responsable de la caracterización del Lacan temprano como un hegeliano, mientras que el posterior abandona la dialéctica totalmente: primero por el estructuralismo, y luego por una forma idiosincrásica de la teoría postestructuralista de la transgresión.

Pero esto es ignorar las enseñanzas de la numerología: pues, de hecho, «Hegel» representa la aparición del Tercero (como en su seguidor americano, C. S. Peirce); y es con este Tercer término como encontramos una dimensión que no se puede reducir a dualismos imaginarios y es radicalmente inconmensurable con ellos. Esa dimensión es, por supuesto, lo simbólico, que podemos entender o bien en términos del gran Otro (A), absolutamente distinto de los pequeños otros (a) de todas las relaciones imaginarias, o bien (en

términos del lenguaje), del ámbito de los significantes. En este punto, en el que las dos dimensiones no pueden ni separarse ni reducirse la una a la otra, ni traducirse a un metalenguaje unificado, se pone en marcha una extraña nueva dialéctica. Así, desde un punto de vista genético o del desarrollo, es difícil no pensar en estadios que harían posible distinguir entre la aparición de lo simbólico y el lenguaje, y la experiencia del estadio del espejo que presuntamente inaugura lo imaginario. Lacan, desde luego, usa estadios, particularmente en el análisis de las diversas neurosis y las psicosis; pero la suya es una crítica implacable de tal «historicismo» del desarrollo, y él es muy renuente a servirse de nociones como «regresión», que parecen indisociables de alguna clase de perspectiva historicista. Su solución es la clásica -aunque quizá no totalmente satisfactoria- desarrollada por el estructuralismo, en la que, de hecho, la ostensible narración histórica y del desarrollo es simplemente una proyección temporal de las posibilidades de variación dentro de la estructura «intemporal» misma. No hay, por tanto, una psique normal, hay elementos y relaciones cuyas inflexión, distorsión, supresión producen otros tantos tipos de «desajuste» (para emplear un término tan neutral como es posible). Las (a veces exasperantes) tipologías de las neurosis, las perversiones, las psicosis no son, pues, solamente esenciales para las estrategias de la cura y del momento de intervención; están íntimamente relacionadas con las hipótesis estructurales mismas. (Vale la pena señalar, sin embargo, que la disyunción estructuralista entre lo sincrónico y lo diacrònico no sólo genera tales ilusiones diacrónicas o proyecciones del desarrollo, sino que retorna con una venganza cuando el «estructuralista» decide por fin tener en cuenta la temporalidad. Aquí nos encontramos con las temporalidades lógicas de Lacan, junto con ilustraciones como la del problema de los tres prisioneros[14], las cuales son tan distintas de los análisis «estructurales», que a veces sorprenden como una especie de «retorno de lo reprimido» de la misma temporalidad excluida o «ejecutada».)

Imposible, pues, diferenciar lo imaginario de lo simbólico de algún modo que haga posible inspeccionar una dimensión aisladamente de la otra (o de la tercera dimensión de lo real, que no

[14] Véase «Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée», en *Ecrits*, Paris, 1966 [ed. cast.: «El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma», en *Escritos*, vol. I, Madrid, Siglo XXI, 1978, pp. 21-361.

puede ni siquiera definirse o circunscribirse como hemos podido caracterizar las otras dos). Los famosos anillos borromeos de los últimos años son emblemáticos de la interrelación en la que todos los anillos deben de alguna manera entrelazarse para que el animal humano funcione incluso de la manera en que «normalmente» hace[15]. Por consiguiente, sólo podemos hablar del predominio de una dimensión sobre otra, y de situaciones en las que una sola dimensión usurpa la función de las otras o es, por el contrario, seriamente subdesarrollada. Esto parecería al menos asegurar una premisa filosófica fundamental (o, si se prefiere, antifilosófica), a saber, que nunca podremos tener una teoría de ninguna de estas dimensiones aisladamente. Pero lo simbólico parecería presentar una excepción a esta regla (y darle a Lacan derecho a una posición oficial entre los teóricos «estructuralistas»), pues se identifica con el lenguaje como tal, y seguramente hay cualquier número de teorías sistemáticas del lenguaje o aspirantes a una lingüística científica. Pero quizá el proyecto de una lingüística sea filosóficamente más problemático e internamente contradictorio de lo que el profano imagina (véase, por ejemplo, la obra de Jean-Claude Milner). En la medida en que nunca estamos fuera del lenguaje, nunca no en el lenguaje, parecería presentar el caso de un fenómeno que nunca puede definirse (pues la definición es negación), pues nunca podemos experimentar su ausencia. (La etología ofrece a lo sumo un enfoque meramente hipotético a través de los llamados lenguajes animales.) En cualquier caso, el Lacan tardío deja incluso estos débiles rastros con su antiestructuralista noción de *«lalangue»,* un murmullo perpetuo de nuestro propio idioma nacional y nuestros propios *«idiotismos»* que desborda hasta llegar bastante más allá de las fronteras que cualquier lingüística que se respete a sí misma necesitaría asignarle. Lo demás, que es lo simbólico, lo veremos en breve.

[15] Ésta es la reformulación ontológica de los tres órdenes en Jean-Claude Milner: «Hay tres supuestos: el primero o, más bien, el uno (pues ya es demasiado ordenarlos; hacerlo es arbitrario), es que hay. Es una proposición tética que no tiene otro contenido que su propia postulación, una postulación que es un gesto de corte sin el cual no hay nada que pudiera ser. Se lo denominará real o R. Otro supuesto, denominado simbólico o S, es que hay lenguaje *(ti y a de ¡a langue),* un supuesto sin el que nada, y especialmente ningún supuesto, puede enunciarse. Otro supuesto, finalmente, es que hay semejanza, en lo cual se basa todo lo que vincula: es lo imaginario o I». J.-C. Milner, *Les noms indistincts,* París, 1983, p. 7.

Lo mismo que sucedía con lo imaginario, su presencia puede identificarse, aunque ofrece menos incluso que el lenguaje un ámbito o un elemento que pudiera describirse por derecho propio. Ya hemos visto que la dualidad o el dualismo es uno de sus indicios; y el concepto por el cual confiere a la noción de dualismo como ideología (y a la de ideología como dualismo) una considerable ampliación filosófica, a saber: una especificación de todos los dualismos como relaciones imaginarias y por tanto conceptos de alguna manera «erróneos» o «malos», usando la conocida retórica hegeliana (o deleuziana). De hecho, parecería plausible identificar lo imaginario como ocupando ese lugar del error o, mejor aún, del error necesario, inevitable, prácticamente ontològico, que el *Verstand* ocupa en el sistema hegeliano: la cuestión es que un estatus tan peculiar del error asegura la vocación de la dialéctica no de deshacer, desmistificar e incluso deconstruir un campo preexistente del error o la ilusión, sino también de postular la realidad de éste, su necesidad ontològica, en al menos la organización estructural del pensamiento y la experiencia humanos; y por consiguiente de asegurar la naturaleza temporal de la verdad, a la que no se puede llegar por un *fiat* o un pensamiento correcto, sino que debe pasar por el momento del error como su precondición necesaria. En ese sentido, la temporalidad de la sesión de entrenamiento psicoanalítico parecería ocupar el lugar de las diversas dialécticas de la historia en Hegel.

Otro indicio de la presencia de lo imaginario se encontrará en la percepción como tal, y en particular en la visualidad, tal como el estadio del espejo parecería ya predecir. Éste es el sentido en el que los ideales de la fenomenología se nos aparecen como una especie de espejismo de lo concreto, una ilusión del cuerpo pleno que se ha de lograr perceptualmente como una utopía de nuestro ser-en-el-mundo (Merleau-Ponty). Las ilusiones de la visualidad, tantas veces mal entendida (por los empiristas no por los que menos) como una forma privilegiada de la inmediatez, ofrecen, por consiguiente, un rico campo para la desmistificación de lo imaginario; y sin duda también una explicación de la paradójica complicación de este sentido en la explicación lacaniana de la mirada como un objeto parcial en el *Seminario XI* (donde, en efecto, lo que más o menos suponemos que es lo visual es reanalizado y descompuesto desde el punto de vista de lo simbólico).

Pero resulta bastante claro que mi presentación ha sido un tanto perversa aquí, pues en esta exposición he mantenido hasta el final lo que para Lacan constituye la forma más fuerte de *méconnaissance* imaginaria: no es otra cosa que el *ego* mismo en cuanto el producto más perdurable e inerradicable del estadio del espejo. La polémica contra el *ego* comienza de inmediato, en el primer Seminario, y puede verse como el origen de lo más fundamental de toda la ahora familiar *doxa* estructuralista, a saber: lo que a menudo se denomina el «descentramiento» del sujeto (o, más impropiamente, la muerte del sujeto, junto con la «muerte» del autor, el antihumanismo y cosas asQ. Esta polémica, a su vez -y para algunos, sin duda, de la manera más sospechosa-, revive una tradición teológica mucho más antigua, en la que el pecado de orgullo es tácticamente denunciado, y el yo estratégica y terapéuticamente reducido *(«le moi est haïssable»):* una doctrina y un saber popular que de una forma u otra cabe encontrar en la historia de la mayoría de las grandes religiones. En términos sociológicos, aquí nos hallamos, indudablemente, ante la mengua de aquel emprendedor individualismo celebrado por la burguesía triunfante, ambiguamente atesorada en su sistema jurídico y sus ideologías política y social. En ese sentido, la moda del sujeto descentrado refleja las realidades de un sistema cada vez más corporativo de las instituciones económicas, y encuentra su primera (más positiva) realización en el espíritu corporativo-colectivista de los años treinta, en el fascismo, el comunismo soviético y el New Deal por igual. Y, sin duda, la propia «revolución copernicana» de Freud (a diferencia de Kant, que expresa el orgullo y los logros burocráticos de una Prusia post-feudal, anticipando la Revolución Francesa) tiene algo que ver no sólo con la aparición de la histeria como un desorden socialmente acreditado, sino también con la decadencia de Austria como gran potencia, cuyos enérgicos y «modernos» ciudadanos ya no encuentran cumplimiento en las tareas industrial e imperial adecuadas[16].

La degeneración de la doctrina freudiana del inconsciente en la «terapia del ego» de sus seguidores (Lacan *dixit*) pone tales conceptos del *ego* y el yo en una posición adecuada para el ataque lacaniano. Nuestra cuestión inicial, sin embargo, debe ser la de la

[16] El lector detectará la interpretación sociológica de Adorno a lo largo de todo este análisis.

traducibilidad o, en otras palabras, la posibilidad de sustituir una dimensión como lo imaginario por una especie de pseudo-objeto como el *ego.* Freud, desde luego, trazó una imagen de esta protuberancia (un poco a semejanza de la visión de Europa como un minúsculo promontorio del vasto continente asiático), una imagen de la que Lacan se permite burlarse, pues es evidente que una fórmula como el famoso *Wo es war, solí ich werden* -signifique lo que signifique- es en la mayoría de las lecturas una seria amenaza para sus propios empeños y para su reivindicación del patrocinio de Freud. Reclamar la ciénaga del inconsciente y convertirlo en consciencia e incluso autoconsciencia: ésta es una recomendación de la Ilustración tan centrada en el *ego* como el viejo «conócete a ti mismo» socrático-, al menos en una primera lectura y sin el beneficio de las contorsiones con las que las traducciones de Lacan y las formulaciones alternativas tratan desesperadamente de reapropiárselo (la más famosa, *la oú c'était, dois-je advenir).*

Sin embargo, parece claro que tal pensamiento en imágenes tiende en cuanto el segundo *topique* -que asigna crudamente sus lugares en el espacio geográfico al *ego* y el *id,* y cuyo mismo desarrollo de la espacialidad puede contrastarse instructivamente con las propias «topologías» posteriores de Lacan- a reificar esta función llamada *ego* y a sugerir que su tratamiento terapéutico es algo parecido a la reducción de un tumor. Por otra parte, modelos como el del estadio del espejo tienden fatalmente a sugerir que el *ego* es algo así como una ilusión de la que entonces uno está tentado a suponer que puede deshacerse sin más. Pero si es una ilusión o un espejismo, una mera proyección o un espejismo, el *ego* no es, sin embargo, nada real: una formulación que sugiere que uno podría apañárselas sin él es una representación tan equívoca como la vieja «muerte del sujeto». Tal vez sea esta aprehensión representacional la que determina una de las más complicadas demostraciones tempranas de Lacan: el experimento óptico, que implica la ilusión de un ramo invertido[17] que huele a toda la tradición de los ensayos perspectivistas, en gran medida incluidas la *camera obscura* y sus inversiones (además de

[17] Véanse los capítulos x y xi del *Séminaire livre I,* París, 1975 led. cast.: *El seminario I: Los escritos técnicos de Freud,* Buenos Aires, Paidós, 1996, pp. 183-196, 197-2161.

sus diversas apropiaciones filosóficas y metafóricas para la teoría de la ideología). Con todo, a uno le gustaría reconstruirlo en toda su complejidad. Yo creo que el experimento está diseñado para sugerir una consecuencia fundamental, a saber, que la proyección, la imagen, el ramo falsamente visualizado con el lado derecho hacia arriba y en el jarrón vacío es, sin embargo, una imagen real; no es una nada etérea, aunque es una mera ilusión. Si se quiere decir que es falsa, entonces es una falsedad necesaria, en gran parte lo mismo que para Hegel la mera apariencia -lo opuesto de la esencia- es también necesaria y objetiva. Ésta es una difícil cuerda floja sobre la que andar; la representación puede caerse por cualquiera de los dos lados: hacia una fantasía cuya disolución sin más puede imaginarse, o hacia una función mental reificada que tiene la solidez ontològica del cuerpo.

Ahora bien, yo creo que el valor del desplazamiento traductor más consecuente, de un lenguaje del *ego* a uno de lo imaginario, reside en realidad en la reorientación de nuestra atención hacia el texto, por así decir, más que en alguna imagen reificada de las funciones mentales, como el *Verstand* pudiera imaginarla. También reformula la relación dialéctica en el centro del análisis, por cuanto lo imaginario no podemos pensarlo sin a la vez calcularlo en referencia a las dimensiones de lo simbólico y lo real, de las cuales es inseparable. Y ésta es una operación mental muy diferente de la clase de autonomía independiente proyectada por el sustantivo que afirma denominar al *ego* o al yo.

Pero tal vez éste sea también el momento de decir algo sobre un tema que aquí sólo se ha tocado por encima y de pasada, pero que normalmente -es decir, desde el punto de vista de la filosofía o del sentido común- se supondría central: la consciencia como tal. Si el *ego* parece tantas veces acompañado por la «propiedad» de la consciencia y, en realidad, parece ser indisociable de ella, no puede decirse lo mismo de la combinación dialéctica de lo imaginario -vale decir, para abreviar, de la percepción- y lo simbólico -que, también para abreviar, puede identificarse como lenguaje-, ¿Dónde está la consciencia aquí? Está claro que la introducción del lenguaje debe subvertir cualquier visión tradicional de la consciencia, en la medida en que pensar en palabras significa vehicular un sistema externamente derivado de alguna clase: un sistema que, además, amenaza la pureza y la inmediatez de la percepción misma (como en los famosos sistemas de colores de Lévi-Strauss,

en los que la nomenclatura de un lenguaje dado modula nuestra exploración de lo que vemos). Dicho al revés, podemos preguntar si este esquema nos ofrece adecuadamente alguna clase de nueva teoría de la consciencia (o, en realidad, si el psicoanálisis, y la obra misma de Freud, lo hace con éxito).

Plantear esta pregunta es, pues, comprender que Lacan niega de una manera contundente sus premisas (y afirma que Freud también lo hace). Esta posición podríamos resumirla como sigue: el psicoanálisis en cuanto ciencia es predicado sobre la base de la puesta entre paréntesis o suspensión preliminar del supuesto «problema de la consciencia». Éste está excluido de la problemática del psicoanálisis; y, en opinión de Lacan, ésta es una posición a la que Freud mismo llega ya en el inédito *Entwurfde* 1895[18], el cual abandona el intento y se orienta en una nueva dirección. Es este importante movimiento, a su vez, lo que explica la centralidad del debate con Descartes que atraviesa los seminarios (y que incluye, implícita o explícitamente, un debate menos significativo con sus seguidores en la fenomenología husserliana). El sentido de este movimiento tal vez podamos formularlo como sigue: en la tradición filosófica, se apelaba a los datos de la consciencia, a la experiencia existencial de ésta y cosas así, en un esfuerzo por definir de alguna manera el yo o el sujeto: se sentía que la consciencia era la realidad más inmediata y disponible que se podía consultar, mientras que lo que resultaba oscuro y enigmático, o informulable, eran el yo, el sujeto pensante o el *ego.* El *cogito* cartesiano ensambla y concentra, pues, los materiales de la consciencia a fin de representar el momento de la aparición del sujeto en su esencia. En Lacan (pues realmente tal especulación no se la podemos atribuir a Freud mismo) es al revés: el sujeto es perfectamente tangible y accesible; es simplemente el sujeto gramatical. El *ego* es también, sin embargo, completamente distinto y mucho más accesible que en los análisis conjeturales de la identidad, el yo y cosas así: es el producto del estadio del espejo, y es algo parecido a un objeto para la consciencia, más que el apoyo de ésta (aquí se ha de señalar la dependencia de Lacan con respecto a la *Trascendencia del ego* de Sartre, publicada en 1936). En este punto, uno parecería tener un camino más de fiar hacia la exploración de la consciencia que el último ofrecido en su hipótesis sobre el yo o el *ego.* Salvo que en

[18] Véase nota 7, *supra.*

este punto también las especulaciones sobre la consciencia como tal ya no parecen necesarias, ni siquiera relevantes: la consciencia mengua y se desvanece, conociendo su grado más débil en la consciencia que tenemos en sueños (por no hablar de los problemas de la consciencia animal) y, otras veces, en la decisión existencial (o el *cogitó),* concentrada en un punto de intensidad.

Pero ya no es necesario tener una teoría de la consciencia, pues en adelante el inconsciente ya no se definirá como lo opuesto a la consciencia, sino de modo completamente diferente. (Es confuso tener que hablar sobre la manera en que el inconsciente es consciente de tal o cual trauma; pero en la vieja dispensación es difícil ver cómo puede evitarse tal formulación.)

Tal vez, pues, sea necesario hacer hincapié en la ambigüedad de la exclusión de la consciencia y dejarla por decidir en esa forma[19]. Por otro lado, esta exclusión podemos tomarla simplemente como el acto inaugural o fundacional del psicoanálisis mismo en cuanto ciencia, en ese sentido un acto análogo a las disyunciones radicales con las que las demás disciplinas han delimitado sus campos (estoy pensando, por ejemplo, en el asombroso gesto por el que Cari Schmitt «define» la política como el planteamiento de la distinción amigo-enemigo). De esta forma, pues, la exclusión del problema de la consciencia aparecería como un acto no-dialéctico y como la autonomización de un campo específico, a saber, el psicoanálisis.

Pero también podemos preguntarnos si la exclusión de la consciencia no tiene lugar de alguna manera dentro del psicoanálisis, ahora entendido no tanto como una ciencia en proceso de constitución como, más bien, el «sistema» freudiano o lacaniano. Entonces podemos hablar de la sustitución, por la idea fenomenológica de consciencia, de otros Significantes-del-Amo completamente diferentes, como el deseo. Se hace entonces evidente que pasar de una problemática gobernada por el problema de la consciencia a una gobernada por la noción de deseo es reestructurar dialécticamente la primera, con elementos de lo previamente identificado como consciencia introduciéndose en el campo y

[19] Yo me inclinaría por estar de acuerdo con el escepticismo absoluto de Colin McGinn en *The Mysterious Fíame* (Nueva York, 1999), si no fuera por la doctrina hegeliana del límite y la certeza de que el escepticismo puede también transformarse en una metafísica.

presentándosenos como nuevas clases de problemas abordados por cualquier teoría del deseo, sobre todo en la cuestión de la sublimación; incluso otros capturados por el dominio de lo simbólico y que retornan en la forma de problemas sintácticos o, más general, gramaticales y lingüísticos (como el verdadero problema del sujeto mismo).

Lo mejor, sin embargo, parece concluir este análisis de la inconmensurabilidad con la clase de cuestión representacional que nos ha perseguido todo el tiempo (y continuará haciéndolo): si nombrar un fenómeno impensable, como la inconmensurabilidad, no es de alguna manera o bien eludir el problema sin más (ignorando el hecho de que no puede ni siquiera nombrárselo, virtualmente por adelantado y por definición), o bien representarlo, después de todo, por el mismo concepto que se suponía que había nombrado la imposibilidad de su representación.

Lo que he llamado la crítica literaria de Lacan quizá pueda invocarse brevemente aquí, al menos para situar el problema sobre una base más firme. De hecho, recordemos que la idea del *sinthome* desarrollada para Joyce (en el Seminario de 1975-1976) se concibió precisamente como una especie de anillo complementario que mantenía juntos los tres inconmensurables anillos borromeos en una situación en la que, de no haber sido por eso, se habrían separado, dejando al sujeto en un estado de locura. La idea del arte como una especie de terapia de superior nivel no es seguramente desconocida, pero ésta al menos sugiere que el arte tiene algo que ver con las tres dimensiones y sin embargo, por así decir, se mantiene también fuera de ellas, manteniéndolas juntas: lo mismo que, en lenguaje abstracto, trataba de hacer el mismo término de inconmensurabilidad.

La noción de alegoría no está lejos de aquí; y todo el mundo ha entendido, con diversos grados de admiración o irritación, la naturaleza alegórica de la lectura de *La carta robada*. Pero la mayoría de las lecturas de esta lectura son incompletas, pues la ven meramente como una alegoría de lo simbólico, el sistema tripartito de posiciones, y llaman la atención sobre sus dobles únicamente para acusar a Lacan de dejar fuera ese nivel de estructura[20].

[20] El ensayo de Derrida «Le facteur de la vérité» puede encontrarse en la útil colección editada por John B. Muller y William J. Richardson *The Purloined Poe,* Baltimore, 1988.

De hecho, sin embargo, la rectificación de esta omisión restaura el significado más amplio de la propia interpretación alegórica de Lacan, que puede describirse como la superación de lo imaginario (los dobles) por lo imaginario como tal (la estructura triangular).

Pero como este ejemplo es más que conocido, haríamos bien en consultar otro, a saber: la lectura del sueño de Irma en el primer *Seminario.* Las interpretaciones biográficas de este el primero de todos los sueños analizados han ampliado útilmente un contexto personal que Freud no estaba sino demasiado ansioso por hacer público: de manera que nosotros sabemos que la culpa que Freud sentía por su incorrecto tratamiento de Irma (y, por detrás de ella, del propio padre de él) explica en gran medida la clase de deseo que con esto se cumplía. Más recientemente, se ha sugerido que la culpa era en realidad la de Fliess, de modo que el cumplimiento del deseo del propio Freud se ve ampliado hasta incluir un *alter ego* virtual (los analistas nunca han estado totalmente seguros de si clasificar éste como un ideal de *ego* o un *ego* ideal). Lacan adopta aquí una táctica completamente diferente al enumerar la proliferación de tríadas en el sueño, desde las subordinadas figuras masculinas hasta las femeninas, y finalmente la aparición de la fórmula enigmática, la trimethalyne (cuyo olor a sexualidad él es también el primero en señalar). Para Lacan, tales movimientos tripartitos -que culminan en el triunfante mathema mismo, que borra todas las huellas de la primera persona o narración imaginaria- constituyen la alegoría misma de la instalación del orden simbólico y su hegemonía sobre lo imaginario. En este punto, pues, la alegoría ha venido a convertirse en un acontecimiento más que en una estructura, un sentido confirmado por las extraordinarias lecturas de los Diez Mandamientos[21], que de alguna manera ocupan una posición estructural en Lacan distantemente análoga a *Tótem y tabú* para Freud. Instauran el tabú del incesto, pero, según Lacan, sería un error pensar que son ejemplificaciones meramente negativas de la Ley: de hecho (de una manera muy parecida a la interpretación estructuralista canónica del tabú del incesto mismo), todos son (pero sólo glosa unos cuantos) indicios del triunfo de lo simbólico como tal. Así, el tabú de las imágenes talladas «elimina la

[21] *Le Séminaire livre Vil (1959-1960): L'étique de la psychanalyse,* París, 1986, pp. 97-100 [ed. cast. cit.: pp. 100-1051.

función de lo imaginario»[22]: el mandamiento sobre el Sabbath crea ese espacio vacío de la ausencia que, como hemos visto, es esencial para la construcción de un significante; aquel sobre la mentira instala los contradictorios niveles lingüísticos del inconsciente como tal, etcétera. Estas lecturas alegóricas de un acontecimiento o revelación primordial son muy diferentes en espíritu de la convencional función trasgresora con la que Lacan concluye su enumeración (el mandamiento contra la codicia, que se supone que la alumbra). En cualquier caso, esta muy moderna reestructuración de la alegoría a partir de un mero sistema de paralelismos en un complejo modo nuevo de registrar un acontecimiento cuyos niveles son por lo demás inconmensurables, y en ese mismo grado irrepresentables, parecería dar un paso más allá de aquella metaforicidad nietzscheana que dentro de poco veremos a algunos de sus comentaristas atribuirle a él.

3.

Pero es el momento de pasar a nuestro racimo final de rasgos dialécticos, que ya he considerado anticipadamente como la aparición (o re-aparición) de la alegoría o, si se prefiere, del problema de la multiplicación de los significados. Éste es, en mi opinión, uno de los determinantes fundamentales de la invención de la dialéctica como tal a finales del siglo xvin (el otro -detectable como la identificación gradual del problema de los modos de producción, desde Adam Ferguson en adelante- puede describirse como el nuevo contenido histórico ofrecido por la sustitución del feudalismo a la expresión lingüística y representacional). En otro lugar he sugerido que la siguiente fatídica observación de Rousseau puede considerarse útilmente como una reveladora designación de los problemas lingüísticos en los que tiene su origen la dialéctica:

> Me he dado muchas veces cuenta de que es imposible al escribir una obra extensa emplear las mismas palabras siempre en el mismo sentido. No hay ningún idioma lo bastante rico para

[22] *Le Séminaire livre VII (1959-1960): L'étique de la psychanalyse,* Paris, 1986, p. 81 [ed. cast. cit.: p. 101],

> ofrecer términos y expresiones suficientes para las modificaciones de nuestras ideas. El método de definir todos los términos y sustituir constantemente la definición del término definido parece bueno, pero es impracticable. Pues ¿cómo podemos escapar de nuestro círculo vicioso? Todas las definiciones serían muy buenas si no empleásemos palabras para hacerlas. A pesar de esto, estoy convencido de que incluso en nuestra pobre lengua podemos dejar claro lo que queremos decir, no utilizando siempre las palabras en el mismo sentido, sino llevando cuidado de que cada vez que empleemos una palabra el sentido en que la empleemos esté suficientemente indicado por el sentido del contexto, de modo que cada frase en la que la palabra aparezca actúe como una especie de definición. A veces digo que los niños son incapaces de razonar. A veces digo que razonan de manera inteligente. Debo admitir que mis palabras son con frecuencia contradictorias, pero no creo que haya contradicción en mis ideas[23].

¿Cómo puede un conjunto de palabras significar varias cosas diferentes a la vez, en una especie de retruécano semántico que, lejos de desintegrarse en un balbuceo idiosincrásico *(lalangue),* abra sistemáticamente varios campos distintos todos a la vez, y sirva de operador de su relación? El análisis lacaniano de la metáfora y la metonimia -síntoma y deseo, condensación y desplazamiento- ha parecido ofrecer a algunos críticos un asidero capaz de dar la vuelta a la teoría y leerla como el simple ejemplo o subconjunto de un problema enteramente diferente, el de la textualidad. Así, en una obra ya clásica[24], Lacoue-Labarthes y Nancy generalizan el «sistema» lacaniano como una especie de irreconocida metaforicidad nietzscheana que sirve para afirmar la urgencia y prioridad de su propio contenido ostensible por encima de la (para ellos) más fundamental cuestión de la distinción entre filosofía y literatura. Pero el deslizamiento de los significados, que es aquí lo principal, es para Lacan una característica de la metonimia más que de la metáfora, pensada para designar la sustitución infinita de nuevos objetos del deseo, y de hecho el movimiento de la

[23] J.-J. Rousseau, *Emile,* Libro II, Londres, 1911, p. 72 [ed. cast.: *Emilio o De la educación,* Barcelona, Bruguera, 1979, p- 1631-

[24] Ph.-L. Labarthes y J.-L. Nancy, *Le titre de la lettre,* París, 1973 [ed. cast.: *El título de la letra (una lectura de Lacan),* Barcelona, Buenos Aires, 19811.

jouissance misma más allá de tal o cual placer tematizado y hacia el dominio siempre ausente de ese «más allá» que es *Thanatos.* Tampoco es la metáfora -el sintomático desmoronamiento de los significados en el cuerpo mismo- la designación lacaniana apropiada para lo que aquí se afirma como el espacio de lo literario, un problema que en mi opinión no es el central, sino que, desde luego, presupondría alguna atención preliminar a ese enigma relacionado de la sublimación.

Para tomar un ejemplo más reciente: una de las principales polémicas críticas en *El grito de Antígona* de Judith Butler[25] se basa en su premisa de que en Lacan lo simbólico está radicalmente separado de lo social: esto significa que (Freud aparte) el psicoanálisis estructural de Lacan será siempre implícita o explícitamente ahistórico y por tanto antipolítico: algo que se ha afirmado con frecuencia en el contexto de una «visión trágica» en Lacan, y también se encuentra en la base de ciertas polémicas contra el marxismo. Butler se ocupa asimismo de las complicidades entre una noción lévi-straussiana del significante y las relaciones de parentesco en la familia «normal» o heterosexual. Esta polémica secundaria (o en realidad primaria) debe también afectar necesariamente al esquema de los géneros en el famoso Seminario vigésimo *(Encoré),* en ocasiones tomado como una posición relativamente más postestructural que las frecuentes apelaciones tempranas a la autoridad de Lévi-Strauss y a las «estructuras elementales de parentesco» como uno de los espacios fundamentales de lo simbólico.

Yo creo que lo mejor es evaluar estas (bastante desiguales) críticas -la formalista de *Le titre de la lettre,* así como la política de Butler- en términos de los diversos significados del gran A (el gran Otro) a lo largo de todo el Seminario. Pues, supuestamente, éste es a la vez el lenguaje y la sociedad, lo simbólico y lo social, y por consiguiente se convierte en el verdadero punto nodal de la monografía de Butler. Quizá, de hecho, el ataque de ésta ha de invertirse para que adquiera todo su poder: pues no es la separa-

[25] J. Butler, *Antigona's Claim,* Nueva York, 2000 [ed. cast.: *El grito de Antífona,* Esplugues del Llobregat, El Roure, 2001], Anne Garréta también ha censurado el deplorable empleo del término de Lacan «*le Symbolique*» en los debates políticos franceses sobre el matrimonio homosexual, donde, incluso para ciertos intelectuales de izquierdas, funcionaba como un concepto de una naturaleza humana normativa; véase «Re-enchanting and the Simbolique», en *Yale French Studies* 100 (2000), pp. 145-166.

ción entre el lenguaje y lo social lo que constituye el flanco débil de Lacan aquí, sino más bien la excesiva fusión e identificación entre ambas instancias, junto a precisamente esas líneas de parentesco que, para Lévi-Strauss, también demostraban el parentesco entre la clasificación de los matrimonios y el lenguaje mismo. Es esta identificación la que refuerza nuestra sensación de que para Lacan lo social se organiza en torno a la familia heterosexual, y de que es esta normatividad la que se halla en el corazón de lo simbólico lacaniano. Así que lo que uno quiere es deshacer los movimientos de Butler y reunirlos en una estrategia diferente: afirmar el gran A como aquel lugar entre lo simbólico y lo social en Lacan, y luego reintroducir el movimiento y el cambio históricos en lo social mismo, así como disociarlo de más antiguas formas históricas de familia, por no hablar de la estructura de clanes lévistraussiana. Para Butler cualquier afirmación de esta particular posición lacaniana sobre la ley representa una capitulación al retorno post-SIDA al orden, y el neoconfucianismo del ámbito político en todo el mundo está ciertamente justificado y es necesario que se repita y se insista en él, junto con demostraciones de la manera en que la teoría se transforma una y otra vez en ideología. Pero tal demostración es bastante diferente de una crítica filosófica y teórica, y a mí me parece más productivo ver si no podemos apropiarnos de esta temática lacaniana (simbólica y social) para otros propósitos, más que simplemente denunciarla.

Lo que Lacan afirma, en su traducción del gran A (Otro) a lo simbólico y luego a lo social, es la manera en que el niño está rodeado por un elemento del lenguaje, del habla, de la interpelación, de la murmuración, que es lo mismo que su sensación de una indeterminable red social en constante movimiento en torno a él desde el mismo principio. Ambas cosas son lo mismo, y es sólo más tarde cuando parecen distinguibles, en forma de individuos físicos por un lado y de lenguaje articulado por otro. El lenguaje parece exterior, lo mismo que la individualidad (la cual, para el yo, sólo llega en el momento del estadio del espejo y de la formación del *ego).* Pero hasta ahora ésta es con mucho una explicación meramente empírica o del desarrollo, que se desentiende de lo que de distinto, único e inconmensurable hay en A (o el orden simbólico). Tampoco nos da ninguna descripción de cómo se ha de teorizar la combinación o diferenciación, la identificación y la separación, entre estos diversos dominios.

Pues A no es sólo el murmullo que hemos evocado; es, entre otras cosas, una Otridad bastante más allá del dualismo imaginario del cuerpo de la madre o de los otros adultos de cualquier sexo que cuidan del niño. Esta Otridad luego cristaliza en el Padre; pero también en Dios, o el Amo, o el «sujeto que se supone que sabe». De manera que es por entero el lugar del conocimiento como el del lenguaje, del poder y la autoridad igualmente (pero, en Lacan, ¿eso redunda en el falo o en la pérdida y la amenaza de pérdida, de castración del falo?). Por otro lado, ¿hay algo ahí? ¿O hace mucho que el gran A ha muerto, y el espacio de lo simbólico está en cierto modo permanentemente vacante: una función vacía pero indispensable, como la monarquía de Hegel? Estos niveles, su contenido y su traducibilidad recíproca constituyen, por supuesto, la sustancia de la doctrina misma.

En lo que por el momento estoy más interesado es en la mecánica del movimiento de un nivel a otro; no sólo en las reglas de su traducibilidad, sino en el proceso mismo (y sólo después de eso, tal vez, en su legitimidad filosófica). Que ante lo que aquí nos hallamos es algo bastante diferente de la metáfora y la metonimia jakobsonianas puede demostrarse rápidamente. El cambio de marcha por el que el gran A deja de ser una especie de Otro distante pero antropomórfico y se identifica como lenguaje no es el movimiento metonímico de un objeto de deseo a otro que sustituya al primero. Aquí hay, desde luego, un proceso de sustitución en el que un análisis y, de hecho, todo un código ocupa el lugar de otro, con la seguridad de que de alguna manera seguimos hablando de la misma cosa; pero éste no es un movimiento del deseo, ni dejamos atrás el objeto previo con un sentido renovado de anhelo prácticamente romántico y del más allá infinito y la insatisfacción de todo deseo. Más bien, esta particular sustitución es asimismo una identificación que es una ampliación del tema previo que cambia su enfoque sin más: más parecida a las *Abschattungen* de los fenomenólogos, por las que un «aspecto» y luego uno radicalmente diferente -la piel del elefante, y luego su cola y sus colmillos- se nos revelan consecutivamente.

¿Podemos, pues, hablar hasta cierto punto del proceso en términos de otros tantos «niveles» del acontecimiento psíquico y la situación estructural que representa? No exactamente; pues ésta es una combinación que opera por disyunción y una separación

de niveles, códigos y temas, más que por el acto poético que trae al mundo un objeto totalmente nuevo.

De hecho, yo creo que este proceso por el que lo mismo se modula en espacios idénticos pero distintos es una especie de combinación de la metáfora y la metonimia en los sentidos lacanianos: una especie de término utópico para este dualismo y oposición, que combina la condensación y el desplazamiento en el sentido de que desplaza por condensación y condensa por desplazamiento. El proceso lleva también un nombre retórico, en mi opinión, y lo llamaré alegoría: pero creo que es más importante mostrar cómo posibilita la verdadera construcción de la teoría misma, al mismo tiempo que es también central para la dialéctica.

Podemos, por ejemplo, observar la manera en que opera el cuadrado semiótico greimasiano, aceptando los opuestos de sus propios sinónimos, como los enemigos de mis amigos. Por eso no es exactamente correcto describir éste como un proceso de traducción, pues simplemente estamos pasando de un término, relativamente inerte y sin el dinamismo necesario para poner en movimiento todo un sistema relacional, a su pariente semántico más próximo, que sí posee ese dinamismo, además de opuestos, contrarios y contradictorios que pueden acelerar nuestra marcha. Esto nos permite hablar de dos cosas al mismo tiempo: es una escandalosa inversión de ese mandamiento filosófico de definir rigurosamente y abstenerse de los significados múltiples. Más bien es una especie de retruécano semántico, que nos permite transmitir el empuje de cada análisis al siguiente, que es diferente. Pero no debe creerse tampoco que esto es una especie de analogía: pues nosotros no simplemente atestiguamos la semejanza formal de dos procesos en dos campos distintos, sino que completamos el mapa de uno, incompleto en este contexto, pasando al campo del otro, en una especie de muletilla conceptual que es asimismo una nueva clase de repetición. Ni es sin más apropiado llamar a esto quiasmo, en la medida en que éste ofrece el espectáculo de una transferencia inerte, por más que enérgica, sin producir lo nuevo. El quiasmo puede en ese sentido concebirse como la metaforización de la metonimia (si no es en realidad a la inversa), mientras que el proceso alegórico ante el que aquí nos hallamos une los principios impulsores de los dos tropos de una manera temporal que es propiamente hablando dialéctica.

Así que el deslizamiento de los significados dentro del espacio de A podría concebirse mejor como un cambio de marcha de un poder o lógica a otro, si no fuera por la acuñación por parte de Jakobson del término conmutador para un fenómeno sintáctico que no guarda ninguna relación con éste. El movimiento a un nuevo espacio comporta, pues, propiedades del antiguo, de modo que, por ejemplo, la posición definitoria de lo simbólico en un «sistema» tripartito es transferida al gran A como una oposición con el pequeño a (o lo imaginario) al mismo tiempo que abre una dimensión sin relación y bastante más metafísica en la oposición entre lo simbólico y lo real.

Pues a mí me parece que éste (al que aparentemente nunca se mira directamente -menos aún se teoriza-, sino que sólo se vislumbra lateralmente, por el rabillo del ojo) como mejor se comprende es en términos del viejo *en-soi* sartreano, el ser-en-sí más allá de toda la consciencia (el *pour-soi*), sobre el que sólo pueden afirmarse tres magras proposiciones: es; es lo que es; es en sí[26]. Esto real masivo e indiferenciado recibe, pues, de alguna manera el impacto del lenguaje de un modo que a cualquier diferenciación en su seno puede llamársela lingüística o «simbólica». Cualquier cosa que abre una fisura en el ser de lo real es por consiguiente, de antemano, y virtualmente por definición, lo simbólico; y se sigue que probablemente la primera forma de lo simbólico será aritmética. La misma palabra «uno» desencadena, pues, una fisión inmediata en todo el ser mismo, al mismo tiempo que da lugar a los dilemas primordiales de la filosofía y la metafísica. Pero tal vez, incluso en ese ejemplo, la palabra tiene que preceder e incluir al número: pues al final es la nomenclatura misma la que marca la colonización de lo real por lo simbólico. Los nombres ofrecen las diferenciaciones primeras y últimas; y es también por eso por lo que a Judith Butler le parece demasiado restrictivo identificar lo simbólico lacaniano solamente con los sistemas de parentesco de Lévi-Strauss (a pesar de que, ciertamente, ofrecían una lección decisiva en su teorización). Pues seguramente cualquier clase de nomenclatura relacional, funcione como funcione y sea cual sea el orden o desorden social a que dé lugar, ejemplifica lo simbólico; sólo la ausencia de nomenclatura (o el retorno a relaciones puramente imaginarias o duales) permitiría escapar a ello, pero me-

[26] Véase la formulación de Milner en la nota 15, *supra*.

diante lo que uno sólo puede considerar como una traumática *Verwerfung* o preclusión. En cualquier caso, este análisis deja claro que incluso dentro de la cadena de significados deslizados, habrá deslizamientos adicionales dentro de cada término dependiendo de cómo su relación lo defina.

Mientras tanto, el proceso mismo puede proporcionar una pista de la forma general de los Seminarios, que de lo contrario se considerarían una expresión oral relativamente sin objetivo, en la que (como en los seriales clásicos) el final nunca se alcanza, sino que es siempre diferido, y cuya categoría fundamental -junto al resumen de las lecciones anteriores- parece ser una digresión. Pero si tales digresiones ahora se entienden como un cambio de marcha predicado de esta verdadera «cadena o escalera de significados» que aquí hemos analizado, entonces se aclara que son ampliaciones, más que desviaciones o incidentes superfluos, movimientos arriba y abajo a otras versiones del mismo espacio. Todo el seminario, pues, con su obligatoria nueva idea o nuevo mathema cada año, sus retornos locales y sus temas prolépticos, traza una única y enorme trayectoria a través del tiempo y a lo largo de los años, cuyo parentesco con la temporalidad de la sesión analítica ha resaltado el mismo Lacan.

4.

Los desafíos de Lacan a la dialéctica a mí me parece que proceden (como era predecible) de dos direcciones diferentes. Si postulamos la dialéctica como una manera de relacionar inconmensurables, entonces los enfoques del mismo dilema pueden claramente errar bien por subestimar las incompatibilidades en cuestión o por sobreestimarlas. Estas mismas evasiones de la dialéctica tampoco son tan incompatibles como en principio pudieran parecer. De este modo, si la primera, por la que una diferenciación se identifica, sin embargo, de una manera no problemática con lo que se supone que se ha de distinguir de ella, la identificamos como ironía, entonces vale la peña señalar que mucho de lo que es antidialéctico hoy en día habría sido inspirado por precisamente aquellos románticos alemanes que fueron los primeros en hacer de la ironía un fetiche. Una tradición «irónica» de nivel más bajo (que pasa por Thomas Mann) parece ha-

ber sido la manera en que Alemania se deshizo de todo lo más peligroso en su inspiración dialéctica, y volvió a convertir la inconmensurabilidad en simple ambigüedad o ambivalencia.

Por otro lado, la insistencia en la imposibilidad de cualquier reconciliación entre inconmensurables ha parecido ser una posición francesa, tradicionalmente un dualismo (desde Descartes hasta Bergson), y hoy en día un repudio apasionado de las «totalizaciones», como preeminentemente en Deleuze (*Différence et répétition* es virtualmente el manifiesto y la suma, todo junto de esta postura; pero véase también el *Différend* de Lyotard). De esta segunda posición antidialéctica quizá podrían distinguirse dos versiones principales: la una sostiene que no se puede totalizar, que cualquier visión del sistema o del Uno es necesariamente subjetiva. Esto me suena relativamente kantiano (como tantas polémicas antihegelianas), en el sentido de que plantea el Uno o el sistema, la totalidad, como un *noúmeno;* a no ser que, pasando a Fichte, el *noúmeno* no exista en absoluto y para empezar no haya totalidad (una afirmación ella misma metafísica, pensaría uno).

Pero el segundo modo de desmantelar la dialéctica reconoce la imposibilidad de no totalizar -la necesidad de los universales, la recapitulación constante, la irresponsable reflexividad por la que lo empírico pasa a un nivel superior a pesar de sí mismo-, si bien añade una condición: que la operación nunca puede ser completa y siempre deja un «residuo» en forma de lo que es inasimilable. Éste es un movimiento aparentemente bastante lacaniano, con el residuo tomando ahora la forma del *objet petit a* y la dialéctica misma siendo empujada en otra dirección al reconocimiento de esa *x* inasimilable como una nueva tarea filosófica completamente distinta en forma y estructura de la vieja aspiración a trascenderlo todo y luego seguir adelante. Hay, por supuesto, a disposición toda clase de figuras para caracterizar el misterioso remanente, el cual evoluciona de un objeto perdido para siempre a una especie de objeto parcial obsceno e innombrable. Por qué es incompatible con el misterioso estatus de lo que persiste en Hegel después de que un término es *aufgehoben* tampoco está muy claro, salvo porque esta figura particular ha atraído menos atención desde el punto de vista poético.

La auténtica objeción hegeliana a esta objeción se halla, sin embargo, en otro lugar, y puede encontrarse en su clásica doctrina del límite, dirigida, bastante apropiadamente, al *noúmeno* kantiano. Es

una observación simple pero dialéctica, a saber: que en el momento en que reconocemos una frontera o un límite, ya estamos más allá de éste; llamar a algo un límite es una manera de trascender ese mismo límite en dirección a un plano en el que el «límite» mismo es poco más que una categoría y ya no una frontera genuina. Así es como cualquier cosa identificada con lo inasimilable se asimila en virtud de este mismo acto de identificación.

Es una amenaza y una paradoja que no vale lo mismo para una perspectiva existencial: ahí el hecho bruto de la experiencia vivida trasciende cualquier cosa que se pueda pensar sobre él; la experiencia del deseo arrolla al concepto de deseo, el dolor de la contradicción se resiste a todas las soluciones concebibles, y algo así como una densidad de la existencia se opone irremediablemente a las hipótesis más poderosas (y motivadas por el poder). Pero yo no puedo pensar que esto ofrezca ninguna clase de salida al psicoanálisis lacaniano.

Éste sí postula, sin duda, una especie de grado cero existencial en ese «dolor de la existencia»[27] con el que nos enfrentamos cada vez que cesa el deseo (cuya función Lacan a veces está incluso deseoso de describir como el enmascaramiento de ese grado cero existencial); es una concepción muy sartreana, de hecho, y, como en Sartre, el dolor de existir y el dolor de la muerte son a veces difíciles de distinguir entre sí como formas de la finitud. Pero más en general por lo que a Lacan se refiere, el afecto, aunque real en el sentido existencial que sea, es también un efecto de la estructura, su densidad existencial es tanto un producto secundario como una causa: de hecho, muchas veces el afecto parece compartir la ambigüedad del *ego,* real y un espejismo al mismo tiempo.

De manera que la noción del residuo -un concepto estructural- sigue sometida a las restricciones del límite hegeliano y de una dialéctica que la absorbe en el momento en que es identificada y nombrada. Pero la absorción por el lenguaje sugiere aquí otros dos temas que han de introducirse en el problema. El primero es el término lacaniano de simbolización, con su evidente conexión con el orden simbólico, pero sobre el que uno sigue queriendo saber qué tiene que ver con la producción de signifi-

[27] *Le Séminaire: «Le désir et son interprétation»,* 10 de diciembre de 1958.

cantes, por un lado, y con el lenguaje como tal, por otro. (El segundo -no exactamente el opuesto de este tema- es la cuestión del mathema, o al menos del lenguaje matemático, los grafos, los nudos, etcétera: volveré sobre esto dentro de un momento.)

La simbolización pasa por dos momentos dramáticos en Lacan: el primero es la misma definición de lo real como «lo que se resiste absolutamente a la simbolización»[28]. Es una definición que concuerda bien con nuestro análisis previo (metafísico) de lo real en cuanto lo todavía no organizado o colonizado por el lenguaje (y, en particular, por el número). (El acuerdo no sorprende mucho, pues fue la resistencia a la simbolización la que ante todo inspiró esta segunda formulación.) Aquí, sin embargo, los temas planteados por el modelo del residuo vuelven a nosotros con una venganza: pues ¿no funciona en este caso lo real exactamente lo mismo que el supuesto residuo? Está de alguna manera fuera del lenguaje o es anterior a éste, sólo comprensible en la medida en que podemos tener alguna concepción de los límites del lenguaje y de lo que podría haber más allá de él (como «resistiéndose a la simbolización»); pero es también algo que debe pensarse que en ocasiones se rompe sobre nosotros como aquello de lo que no podemos apropiarnos por medio del lenguaje: los silencios de Wittgenstein, los traumas informulables, los afectos sin relación con ningún sistema o nomenclatura de sentidos y, de hecho, inexplicable de ningún modo estructural. No obstante, la pregunta hegeliana no deja tampoco de plantearse: ¿no es el mismo hecho de llamar a todo esto lo real un primer movimiento hacia su domesticación y el encuentro para él de un lugar dentro de la simbolización? ¿No es la misma caracterización de lo inefable y lo innombrable una manera de nombrarlo? ¿Y no son los mismos místicos, adeptos a esta sumamente especializada dialéctica del lenguaje de lo innombrable, maestros del lenguaje mismo y de sus propios peculiarmente elásticos, por no decir infinitos, límites externos?

Quiero decir otra cosa sobre los significantes como tales, algo que se ha de tener en cuenta en cualquier análisis político de La-

[28] «Le réel, ou ce qui est perçu comme tel, est ce qui résiste absolument à la symbolisation», en *Le Séminaire livre L (1953-1954): Les écrits tecniques de Freud,* Paris, 1975, p. 80 [ed. cast.: *El seminario 1: Los escritos técnicos de Freud,* Buenos Aires, Paidôs, 1996, p. 1101.

can, a pesar de que es un tema histórico. Pues es importante abordar la repetida insistencia de Lacan en la aparición histórica de nuevos significantes. En un nivel, esto es perfectamente evidente y empírico: el Amo, fascinado por la luz eléctrica, es llevado a comentar con alguna extensión la inmovilidad contemplativa de Sócrates (en *El banquete)* en la oscuridad de un mundo antiguo privado de ella. La historia de la vida cotidiana y la naturaleza de la modernidad están teóricamente implícitas en tal interés. Pero en un plano más metafísico -reminiscente de las Ideas de Platón, por ejemplo, o de las categorías de la *Lógica* de Hegel-, Lacan postulará luego la alternancia del día y la noche como la aparición de uno de los más fundamentales significantes humanos, fácilmente identificado por la estructura de presencia / ausencia (nuestro viejo amigo *foro-da*[29]*)* que los posibilita: en otras palabras, no se tendrá una concepción de la noche (ni del día) si no hay momentos en los que no estuvo presente.

Sin embargo, éstos son significantes nacidos a lo largo de la historia humana y junto con el «desarrollo» del lenguaje (si es que podemos hablar así sobre algo que está ahí todo a la vez y completamente, como sistema, o no lo está en absoluto). Pero es en el contexto del significante, evidentemente central en el psicoanálisis -a saber, el falo-, donde todo esto adquiere su sugestividad y su resonancia. Porque la insistencia de Lacan en la historia, y en la posibilidad de la aparición de significantes que sean históricamente originales y nuevos, sí parece distanciarlo un tanto de las opiniones absolutamente transhistóricas de Freud sobre la eternidad del complejo de Edipo (con la excepción mítica de su inicio, en las convulsiones de la horda primordial); y los bastante poco convincentes argumentos recientes sobre el gradual desplazamiento, en el pensamiento de Lacan, del falo por el *objetpetit a* pueden también ser recalibrados, por los utópicos sexuales, como una posibilidad, dentro del lacanismo mismo, de aparición de un nuevo significante que desplazara al falo en la organización social de las relaciones humanas, lo cual haría al freudismo tan pasado de moda como el marxismo se sostuvo que había sido hecho pasar de moda por el socialismo (Lukács, Gramsci).

[29] Véase *Seminar III,* op. cit., p. 226 [ed. cast.: *El seminario 3: Las psicosis,* Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 286],

Pero quizá la posibilidad de una genuina transformación histórica haya que buscarla en otra parte, en la reflexividad probablemente generada por los sistemas y descubrimientos freudianos y lacanianos mismos. Tal perspectiva utópica es raramente vislumbrada en los comentarios de Lacan sobre los psicoanalistas, e incluso sobre sus propios alumnos, muchos de ellos analistas que se estaban formando con él; tampoco es confirmada por sus siempre interesantes observaciones sobre el mismo Freud, que nunca desafían la propia transferencia de Lacan ni tampoco concuerdan con la disolución del «sujeto que se supone conocer». Pero la curiosidad, si no convicción, utópica se ha de buscar, de hecho, en un momento sumamente interesante e iluminador, a saber, en la visita de Román Jakobson al Seminario en 1967, cuando Lacan se ve impelido a interrogar a Jakobson sobre la clase de nueva reflexividad o autoconsciencia de la que cabría esperar que un lingüista disfrutara en cuanto alguien con una relación única con lo simbólico: es más, una relación sólo comparable con la del psicoanálisis mismo. Jakobson objeta modestamente; pero el mismo hecho de la pregunta abre una visión sobre al menos la posibilidad estructural de la aparición de nuevos seres humanos; es más, de alguna mutación posible de la especie que aumentaría el poder sobre esta fuerza ajena e inhumana -el lenguaje mismo- que tortura y marca nuestra existencia en cuanto animales humanos.

Nada de lo cual parece de mucha ayuda en el asunto más específicamente sexo-político del falo y la «relación sexual» (o el del género y el problema del género; donde el francés no distingue entre sexo y género, a la manera angloamericana). En cuanto significante, está claro no sólo que el falo obedece a la dinámica de presencia-ausencia o *foro-da* más arriba mencionada (para san Agustín es el signo mismo del pecado original que las erecciones no estén sujetas a la libre voluntad); sino que también, de un modo quizá determinado por la construcción del psicoanálisis como disciplina, es la suprema y privilegiada manifestación de lo que es un significante, algo tanto más inusual por el hecho de que en este caso probablemente no hay ningún lenguaje implicado. Quizá sea por esto por lo que Lacan postula el falo como el único significante sin un significado, sin una significación: no pasa por ningún deslizamiento semántico, no puede estar sujeto a una cadena metonímica de sustitución. Quizá: pero los adeptos del sistema podrían,

desde luego, argüir poderosamente contra cualquiera de estas proposiciones, recurriendo al fetichismo o aduciendo proyecciones y alegorías sexuales. Yo creo que es mejor, por tanto, hablar de este significante negativamente, en términos de la ausencia de un equivalente femenino: pues es esta ausencia, literal y figurada por igual, la que otorga al significante del falo su significativo privilegio. El órgano femenino no conoce simbolización: esto no es decir que, como lo real mismo, se «resista» a ella; pero en muchos sentidos vale la pena hacer e iluminar la yuxtaposición y la referencia, pues deja a lo «femenino» («Was will das Weib?», pregunta Freud) en la misma clase de misteriosa, y sin embargo poderosa e incluso funesta, indistinción que lo real mismo.

Y por esto es también, en definitiva, por lo que -como es famoso, según la teoría lacaniana- «no hay ninguna relación sexual». El grafo del Seminario XX deja claro que ésta es, como tantas cosas en las descripciones de la intersubjetividad en Lacan, una poderosa rearticulación de la máxima sartreana sobre la imposibilidad ontològica del amor (que, sin embargo, existe existencialmente), a saber: que ambas partes quieren lo mismo, «ser amadas», una demanda que ni mucho menos puede satisfacer su propio estadio del espejo.

Pero aquí, en Lacan, cada género quiere algo más... y esto constituye la ambigüedad de la posición lacaniana, que puede verse como feminista en la medida en que postula, por primera vez en la tradición psicoanalítica, un deseo genuino que es el de la mujer y que es diferente del del hombre; o, alternativamente, sexista, pues parece dotar a la sexualidad de las mujeres de una esencia (y, por supuesto, hace lo mismo con la del hombre). La existencia de florecientes formas de feminismo lacaniano (sobre todo francesas) atestigua quizá la productividad de esta ambigüedad, pero desde luego su irresolubilidad.

En cualquier caso, lo que el grafo se supone que demuestra es que «la mujer es el síntoma del hombre», lo cual es tanto como decir que en la supuesta relación sexual lo que el objeto quiere es el *objetpetit a* o, en otras palabras, su fantasma; mientras que lo que la «mujer» quiere está dividido, según el grafo, entre el falo y el Otro Absoluto o Dios. A lo cual hemos de añadir el recordatorio de que la mujer no existe, sólo personas o individuos del sexo femenino. Al menos nade puede decir, después de esto, que Lacan no consiguiera estar a la altura de su propio desafío, ha-

biendo señalado tantas veces que nadie en la tradición psicoanalítica, y en particular nadie de las grandes analistas, se atrevió jamás a ofrecer una respuesta a la pregunta de Freud sobre la *jouissance* femenina.

Éste es quizá el momento, pues, de volver a nuestro tema original y hacernos a nosotros mismos algunas preguntas sobre la dialéctica y sobre si tal visión de la sexualidad podría merecer tal caracterización. Nos hallamos aquí ante dos formas distintas de la oposición binaria: una en la que sólo hay un término y su ausencia (el falo en cuanto significante), y una en la que dos términos distintos se enfrentan entre sí, si no están exactamente en oposición, luego al menos en coexistencia inconmensurable (la relación sexual).

¿Qué significaría responder a una pregunta como ésa? Mi propia inclinación es sugerir que ambos modos son dialécticos, pero de diferentes maneras (que aquí no me propongo tabular y codificar): y esto se debe a la razón fundamental de que ambos implican la relacionalidad y postulan la relacionalidad (más que la sustancia) como su enfoque o vía de acceso. De la manera más general, pues, podemos llamar dialéctico a cualquier modo de pensamiento que aprehenda sus objetos, términos o elementos como sujetos a definición, determinación o modificación por las relaciones en las que están por definición atrapados. Ésta es, sin duda, una redefinición relativamente estructuralista de la dialéctica; pero yo argüiría que históricamente -y salvo por unos cuantos decisivos remanentes supervivientes, tal como la instalación por parte de Kojéve del análisis del amo y el esclavo en primer plano durante los años treinta- fue de hecho el estructuralismo el primero que hizo posible un regreso al pensamiento dialéctico, y a pesar de esto su propio despliegue ocasionalmente atrofiado o bloqueado de las formas de oposición dialéctica. He sentido, de hecho, que la reaparición misma de la consciencia de las antinomias no es dialéctica (lo que es más, muchas veces puede ser antidialéctica), pero tiene al menos el mérito de devolver nuestra atención a la naturaleza de la contradicción misma (de la que puede decirse que constituye la categoría dialéctica central).

Y éste es también el espíritu con el que me gustaría abordar las formalizaciones de Lacan, o al menos caracterizarlas. No hago ningún hincapié particular en su cientificidad, ni siquiera en su aspiración al rigor (aunque no pongo objeciones a que otros lo hagan

o atribuyan tal deseo a Lacan mismo). La objeción a las ecuaciones, e incluso a los gráficos mismos, reside seguramente en la diferencia entre tales fórmulas y proposiciones enunciadas en el lenguaje. A pesar de las reivindicaciones de positivismo lógico (y hablando como alguien que nunca adquirió una cultura matemática), a mí sí que me parece que una fórmula matemática es mucho más abierta y ambigua que cualquier proposición filosófica que pudiera ofrecerse para traducirla en palabras.

Pero esto no quiere ser una objeción: por el contrario, yo querría argüir que las ecuaciones y los grafos son dialécticos precisamente porque pueden leerse en una gran cantidad de modos diferente o, mejor aún, porque lo que dramatizan es la relación entre los diversos términos, más que cualquier versión singular de esa relación. Una vez más, es la relacionalidad lo que es central, no ninguna forma específica que pudiera adoptar en este o aquel caso concreto. De manera que los grafos nos permiten movernos hacia delante o hacia atrás entre los términos, e imaginar variantes de éstos: no es ningún accidente, por ejemplo, que el famoso esquema de la L tenga tanto en común con el cuadrado semiótico alemán; pero mientras que éste es un mapa vacío, puramente formal, de todas las posibles variantes semánticas en un conjunto, el grafo de Lacan es un mandato a pensar las cuatro esquinas en una compleja pero necesaria relación recíproca. Esta relación tenemos que inventarla nosotros mismos, pero espero que no sea una invitación a la pereza por mi parte si digo que no es de particular importancia qué contenido específico decidimos conferirles al hacerlo. También aquí, pues, los modos de escritura de Lacan, ellos mismos de alguna manera dialécticamente divididos entre el epigrama, por un lado, y la formalización matemática, por el otro, abren un espacio en el que la dialéctica puede moverse y desarrollarse.

(continuará)

Notas sobre los colaboradores

Alain Badiou es autor de muchos libros, incluido *Infinite Thought: Truth and the Return of Philosophy* y *Handbook oflnaesthetics.* Imparte Filosofía en la École Nórmale Supérieure. Su *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil* y *Metapolitics* han sido también publicados por Verso.

Bruno Bosteels es profesor asociado en el Departamento de Estudios Románicos de la Universidad de Cornell. Su libro *Badiou and Politics* será publicado por la Duke University Press. También ejerce como editor general en *Diacritics.*

Miran Bozovic es catedrático de Filosofía en la Universidad de Liubliana, Eslovenia. Es autor de *Der grosse Andere: Gotteskonzepte in der Philosophie der Neuzeit* (Viena, 1993), *An Utterly Dark Spot: Gaze and Body in Early Modern Philosophy* (Ann Arbor, 2000), y editor de Jeremy Bentham: *The Panopticon Writings* (Londres, 1995).

Lorenzo Chiesa es investigador en el Departamento de Teoría de la Academia Jan van Eyck. Es autor de *Antonin Artaud: Towards a Body without Organs* (Verona, 2001), y ha publicado numerosos artículos periodísticos y capítulos de libros sobre la teoría lacaniana, Pier Paolo Passolini, Alain Badiou y Michel Foucault. MIT Press está actualmente estudiando la publicación de su libro *Subjectivity and Otherness: A Philosophical Reading*

ofLacan. También está completando (con Dany Nobus) una colección de artículos sobre el *Seminario VII* de Lacan.

Joan Copjec enseña en el Departamento de Inglés, Literatura Comparada y Estudio de los Medios de Comunicación, en la Universidad de Buffalo, donde también es directora del Centro para el Estudio del Psicoanálisis y la Cultura. Su libro más reciente es *Imagine There's No Woman;* en la actualidad está escribiendo un libro sobre la vergüenza, el *hejab* y el cine.

Mladen Dolar enseñó durante veinte años en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Liubliana, donde actualmente es investigador emérito. Aparte de una gran cantidad de libros en esloveno y numerosos ensayos y colaboraciones en volúmenes editados en varios idiomas, sus publicaciones incluyen *Opera 's Second Death* (con Slavoj *¿i¿ek,* Routledge, 2002) y *A Voice and Nothing More* (MIT 2006, en prensa).

Timothy C. Huson es en la actualidad un estudioso independiente y profesor residente en Guangzhou, China. Sus intereses como investigador incluyen el lenguaje, la traducción, la literatura, la educación y el trabajo.

Fredric Jameson es profesor distinguido de Literatura Comparada en la Universidad de Duke. En Ediciones Akal ha publicado *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción* (2009).

Adrián Johnston es un investigador interdisciplinario en psicoanálisis y profesor de Filosofía en la Universidad de Emory, en Atlanta, Georgia. Es también candidato a la formación como analista clínico en el Instituto Psicoanalítico de Emory.

Sigi Jóttkandt es miembro del Consejo de Investigación de Flandes en el Departamento de Inglés de Universidad de Gante, Bélgica. Es autora de *Acting Beautifully: Henry fames and the Ethical Aesthetics* (SUNY, 2005) y actualmente está escribiendo un libro sobre el primer amor.

Silvia Ons es psicoanalista lacaniana, catedrática de Psicología en la Universidad de Buenos Aires y autora de numerosos en-

sayos sobre clínica lacaniana y sobre los enfoques lacanianos de la realidad social y de la filosofía. Su publicación más reciente es *Woman as a Sympton of a Man* (Buenos Aires, 2006).

Robert Pfaller enseña Filosofía y Teoría de la cultura en la Universidad de Artes y Diseño Industrial de Linz y en la Universidad Técnica de Viena, Austria. Es miembro del Neue Wiener Gruppe - Lacan-Schule y Forchungsgruppe Psychoanalyse *stuzzicadenti,* Viena. Sus publicaciones incluyen *Die Illusionen der anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur* (Frankfurt am Main, 2002) y *Althusser: Das Schweigen im Text* (Múnich, 1997).

Slavoj 2izek, filósofo materialista-dialéctico, es codirector del Centro Internacional de Humanidades en el Birkbeck College de la Universidad de Londres. Sus últimas publicaciones incluyen *Iraq: The Borrowed Kettle* (Verso, 2004), *Interrogating the Real* (Continuum, 2005) y *Neighbor* (con Ken Rinehard y Eric Santner, Chicago University Press). En Ediciones Akal ha publicado *Repetir Lenin* (2004) y *Bienvenidos al desierto de lo real* (2005).

Alenka Zupancic es investigador en el Instituto de Filosofía, Centro de Investigación Científica, de la Academia Eslovena de Ciencias y Artes, Liubliana. Es autora de *Ethics of the Real: Kant, Lacan* (2000), *Das Reale einer Illusion* (2001), *Esthétique du désir, éthique de la jouissance* (2002) y *The Shortest Shadow: Nietzsche's Philosophy of the Two* (2003).

índice

SEGUNDA PARTE. EL ARTE